

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ**  
**CENTRO REGIONAL UNIVERSITARIO DE VERAGUAS**  
**VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADOS**

***“GÉNESIS Y ESTRUCTURA DE LA POESÍA***  
***DE PEDRO CORREA VÁSQUEZ”***

**PARTICIPANTE:**

**SOFÍA L. HERNÁNDEZ N.**

**CÉD. 8-347-301**

**TESIS PARA OPTAR POR  
EL TÍTULO DE MAGISTRA  
EN LITERATURA HISPANO-  
AMERICANA.**

**2005**

13441 OBSEQUIO DEL AUTOR

- 8 133 136

57

## DEDICATORIA

*A mis hijos por ser la fuente constante de mi inspiración.*

*A mis padres, hermanos y sobrinos como ejemplo de amor y perseverancia.*

*A aquellos amigos(as) especiales que en momentos difíciles fueron la voz de aliento para continuar.*

## AGRADECIMIENTO

*¡A ti Padre Celestial!*

*Al amigo incondicional de todos los tiempos, Fernán Caballero M.*

*A la profesora asesora, Aurelia De León.*

*Al profesor Rodrigo Him.*

*A todas y cada una de las personas especiales, que hicieron posible la culminación con éxito de esta investigación.*

## ÍNDICE GENERAL

|   | # <i>Página</i> |
|---|-----------------|
| INTRODUCCIÓN.....   | viii            |
| I CAPÍTULO: SEMBLANZA BIOBIBLIOGRÁFICA DE<br>PEDRO CORREA VÁSQUEZ.....  | 1               |
| II CAPÍTULO: GÉNESIS O GENÉTICA DE LA POESÍA DE PEDRO<br>CORREA VÁSQUEZ. ..                                   | 8               |
| 2.1. Primera etapa: (Esbozando un estilo).....  | 8               |
| 2.2 Segunda etapa: (Reafirmación de un estilo) ...  | 20              |
| 2.3 Tercera etapa: (Consagración poética)... ..   | 23              |
| III CAPÍTULO. PRINCIPIOS DE LA POÉTICA . .  | 31              |
| 3.1. ¿Qué es poesía? ..   | 31              |
| 3.1.1. Teoría Pragmática (funcionalista).....   | 31              |
| 3.1.2. Teoría Emotiva.....  | 31              |
| 3.1.3. Teoría de la Simbolización.....  | 32              |
| 3.1.4. Teoría Gramatical. . .   | 33              |
| 3.2. El análisis de Samuel Levin en relación a las estructuras<br>lingüísticas de la poesía....               | 35              |
| 3.2.1. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter. . .   | 35              |
| 3.3. Reflexiones filosóficas acerca de la poesía, según Teófilo<br>Baumgarten.....                            | 50              |
| 3.4 Los géneros del discurso, según T. Todorov, vistos a través<br>del texto de <i>Las iluminaciones</i> .... | 58              |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>IV CAPÍTULO: LA ESTRUCTURACIÓN..</b>   | <b>60</b> |
| <b>4.1. Según Wolfgang Kayser...</b>  | <b>60</b> |
| <b>4.2. Estructura de R. Jakobson.....</b>  | <b>62</b> |
| <b>4.2.1. La propuesta de R. Jakobson.....</b>  | <b>62</b> |
| <b>4.2.1.1. Principios básicos de esta propuesta.....</b>   | <b>62</b> |
| <b>4.3. Aproximación al fenómeno poético de Pedro Correa</b><br><b>Vásquez, en “Esperanza cansa” (Canción del pordiosero),</b><br><b>según la función poética de R. Jakobson.....</b> | <b>70</b> |
| <b>4.4. Aproximación al fenómeno poético de Pedro Correa</b><br><b>Vásquez, en “Notas tétrico-telúricas” (Plagio), según T.</b><br><b>Todorov.....</b>                                | <b>82</b> |
| <b>CONCLUSIONES. ....</b>   | <b>91</b> |
| <b>RECOMENDACIONES .....</b>  | <b>92</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA CITADA.....</b>   | <b>93</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....</b>   | <b>95</b> |

## ÍNDICE DE CUADROS

|   |   | <b># Página</b> |
|---|---|-----------------|
| 1 | Métrica irregular y paralelismo fónico del poema.....                               | 71              |
| 2 | Planos del poema <i>Esperanza cansa</i> ..... .. .                                  | 74              |
| 3 | Comprobación de la recurrencia fónica de carácter<br>vocalico en el poema..... .. . | 76              |
| 4 | Campos asociativos del poema.....   | 81              |

## ÍNDICE DE FIGURAS

|   |   | <b># Página</b> |
|---|---|-----------------|
| 1 | Esquema sintético de las teorías sobre qué es poesía..... | 34              |
| 2 | Esquema sintético, según Levin.....                       | 54              |
| 3 | Esquema poético, según Jakobson.....                      | 63              |
| 4 | Esquema sintético, según T. Todorov..... ..               | 88              |

## SUMARIO

La dimensión de una obra literaria está basada en la permanencia, unidad y consistencia de la misma, a través del tiempo. En este caso le correspondió, el estudio a la obra poética de Pedro Correa Vásquez.

La poesía de este vale panameño presenta, en su génesis, tres etapas: esbozando un estilo, reafirmación de un estilo y consagración poética.

Los postulados de los lingüistas R. Jakobson y T. Todorov se cumplen en la estructura poética de los poemarios **“La canción del pordiosero y Plagio”**; para demostrar, así, porqué ambas obras fueron ganadoras del premio Ricardo Miró (1982 – 1993) y porqué Correa Vásquez es uno de los mejores exponentes de las letras panameñas e hispanoamericanas.

## SUMMARY

The dimension of a Literary book is base don the continued, unity and consistency of it, through the time In this case, it was studied the poetic book of Pedro Correa Vásquez

The Poetry of this Panamanian poet presents, in its evolution 3 stages: expressing a style, reaffirming a style and poetic dedication.

The statements of the linguistics persons such as R Jakobson and T. Todorov are obeyed through the poetic structure in the poems: **“La canción del Pordiosero and Plagio”**, to show in this way why both books won the Ricardo Miró Prize (1982 – 1993) and why Correa Vásquez is one of the best examples of the Panamanian and Spanish – American letters.



## INTRODUCCIÓN

El tiempo, “justo juez de los hombres”, nos obliga a detenernos y diagnosticar la dimensión de las obras literarias sobre la base de permanencia, unidad y consistencia; en este caso particular, le correspondió a la obra poética de Pedro Correa Vásquez, pues al partir obligadamente del mundo terrenal, muchos de sus oponentes literarios presagiaron que su producción literaria y labor perecerían a corto plazo.

Tal vez no permitieron que posteriores estudios elevaran su sentencia para apoyar o negar dicha premisa. Sin embargo, han tenido que aceptar que la obra completa de este gran hombre ha ganado no solamente aceptación, sino seguidores, ya que críticos y estudiosos han constatado la naturaleza, en sus obras, de una literatura que ha permanecido más allá de la presencia física de su progenitor.

De la obra literaria de Correa Vásquez podemos enunciar que es abundante y relevante, porque en ella hay consistencia ideológica, belleza y justeza en sus valoraciones. De igual forma, el lector puede verificar el inmenso acervo cultural que albergó esta alma joven, que escogió el noble y sacrificado oficio creativo de las letras.

La vasta producción poética de este genial vate panameño ha sido revisada de manera teórica – literaria, pero, hasta la actualidad, no encontramos trabajos investigativos que la hayan estudiado en el plano práctico – lingüístico, por cuanto este estudio pretende ratificar, vía lingüística y apoyados en las

teorías de Román Jakobson y T. Todorov, que la poesía de este excelente poeta y maestro de las letras hispanoamericanas tiene la estatura de haber sido galardonada con dos premios Ricardo Miró (1982–1993); de igual forma, sustentar su trascendencia en el tiempo y en la universalidad de la literatura, a través de la consistencia poética de la misma.

Es así como **Génesis y Estructura** mostrarán la estatura literaria de este hombre, cuya vida fue fugaz, pero que dejó a las letras universales un regalo de perfección, ritmo, estilo, justeza y creación; de aquí que sea categorizado como *“un excelente maestro, un lúcido poeta y un ensayista acucioso”* (17: *Introducción*).

Para analizar la poesía de Pedro Correa Vásquez se presentan dos partes:

- La primera: su génesis o genética; es decir, su origen y evolución, caracterizada por sus tres etapas poéticas fundamentales: Esbozando un estilo (1<sup>era</sup> etapa); reafirmación de un estilo (2<sup>da</sup> etapa) y Consagración poética (3<sup>a</sup> etapa). Las fases presentadas son explicadas y sustentadas sus fortalezas sobre la base de las características de cada una de ellas.
- La segunda está basada en la aplicación de las teorías o principios de dos grandes lingüistas, como lo son Román Jakobson y T. Todorov, a la producción de este poeta panameño.

Se analizarán dos poemas de Pedro Correa Vásquez: el primero “Notas tétrico - telúricas”, del libro **Plagio**, el cual será sometido a las exigencias de la

teoría de T. Todorov; el segundo poema es “Esperanza cansa”, del texto **La canción del pordiosero**, sometido éste a los principios de Román Jakobson. Ambos poemas son representativos de las etapas por las que atraviesa la producción poética de Pedro Correa Vásquez.

El análisis de contenido, en su segunda parte, denominada Estructura, estará basado en el intento que se hará de explicar los supuestos de las teorías de Román Jakobson y T. Todorov. Se plasmarán las convergencias, semejanzas y oximoronía encontradas.

En la Estructura se aplicará la función poética de Román Jakobson y los elementos propuestos por T. Todorov.

El poema “Esperanza cansa” tendrá su análisis en dos aspectos básicos como son la estructura de apareamiento natural gramatical (estudio morfosintáctico – semántico) y la estructura fónica. Para este análisis tendremos en cuenta que Román Jakobson plantea en su función poética la necesidad de proyectar las equivalencias del nivel paradigmático sobre el eje sintagmático; estas equivalencias entre ambos ejes permitirá hablar de correspondencias de continuidad, para así lograr la cohesión, unidad y permanencia del poema (llámese poética). Por otro lado, el poema “Notas tétrico – telúricas” se someterá a las exigencias de T. Todorov, las cuales están basadas en que el poema esté muy organizado, que se refiera a un presente eterno y que tenga tendencias oximorónicas.

Para finalizar, se espera que usted, querido lector, juzgue y amplíe este trabajo investigativo.

A ti Pedro, donde te encuentres, hacerte el reconocimiento por haber sido el ser humano que fuiste y también testimoniar que tu obra literaria (pasión, muerte y resurrección de tu visión cósmica) fue construida con materiales hechos para la permanencia como pilar y escultura de un gran pintor, ensayista, escritor, traductor y poeta.

## **I. CAPÍTULO: SEMBLANZA BIOBIBLIOGRÁFICA DE PEDRO CORREA VÁSQUEZ.**

En Chitré provincia de Herrera, cuna del célebre Enrique Geenzier, nació Pedro Correa Vásquez el 21 de mayo de 1955 y muere el 4 de enero de 1996.

El hogar formado por Don Pedro Correa Moreno y Doña Raquel Vásquez de Correa vio crecer al que más tarde sería una de las voces poéticas señeras de la literatura panameña

De Pedro Correa Vásquez, se dice que fue un niño precoz y sensible, entre cuyas aficiones sobresalían las más diversas lecturas. Conscientes de estas virtudes, su madre quiso ofrecerle el ambiente propicio para tan particular espíritu, razón por la cual parte de su niñez la pasó en un bello y bucólico lugar llamado Llano Bonito; allí, al pie de su amorosa abuela, empezó a atemperarse el espíritu sensible y creativo de Correa Vásquez.

Desde muy niño, Pedro mostró inclinaciones hacia el dibujo, pintura, poesía y teatro. Sus compañeros de escuela fueron testigos de sus tempranas producciones literarias, entre las cuales sobresalían las obras teatrales, éstas eran representadas por ellos que se sentían fascinados y alborozados.

En la escuela Hipólito Pérez Tello, de la ciudad de Chitré, hizo sus primeros estudios donde, por su brillante inteligencia, se graduó con honores, en el año 1966.

En el colegio José Daniel Crespo, de su ciudad natal, realizó estudios secundarios, y allí fue donde dio muestras de su capacidad para las ciencias y

sus grandes dotes artísticos; se graduó de Bachiller en Ciencias, con el segundo puesto de honor, en el año 1972.

En la época en que Pedro Correa Vásquez cursaba sus estudios secundarios, tuvo el agrado de conocer al profesor Pacífico Vega, quien tuvo el acierto de estimular al incipiente poeta y le ofreció los conocimientos fundamentales de la teoría literaria. Sin duda, la percepción poética de Correa debió ser muy clara, pues a la edad de 14 años, y con las sabias orientaciones del maestro Vega, gana su primer galardón literario con el poema **Hispania en el corazón**; este poema fue seleccionado como el mejor entre los muchos que fueron presentados en el concurso auspiciado por el municipio de Panamá, en 1970, para conmemorar el 12 de octubre.

En 1972, siendo estudiante en el colegio José Daniel Crespo, gana el concurso Intercolegial de Literatura, en la sección poesía con el poemario **Cinco poemas de libertad**. A pesar de ser un poemario de juventud, dicho libro deja entrever la huella innegable de Pablo Neruda y de un poeta panameño como Guillermo Ros-Zanet.

Una vez terminados sus estudios secundarios, se traslada a Panamá donde con una beca del I.F.A.R.H.U. decide realizar estudios superiores de Química, en la Universidad de Panamá.

En los predios universitarios, con un ambiente cultural más vasto, empezó a combinar sus estudios científicos con los literarios. Allí debió haber conocido a hombres de ciencias que alternaban también con la poesía, como José de Jesús Martínez; a poetas muy de moda en aquel entonces como Bertalicia Peralta,

Benjamín Ramón, César Young Núñez, y críticos de arte como Agustín del Rosario. En medio de este ambiente cultural, estimulante, el poeta debió sentirse muy cómodo, puesto que participaba en tertulias literarias, debatía con sus colegas de letras y participaba en talleres literarios.

Muy pronto daría sus frutos este terreno abonado, ya que ese mismo año Correa Vásquez gana el Premio “Universidad” con la obra **Decálogo carnal con comentarios**, sección poesía. Con este poema Correa Vásquez incursiona, con firmeza, en las letras panameñas, pues ya en 1973 Don Rodrigo Miró Grimaldo lo incluye en El Itinerario de la Poesía en Panamá “como una figura promisorio” (4:716)

En **Decálogo carnal con comentarios** empieza a perfilarse y definirse algunos caracteres particulares de la poesía de Pedro Correa Vásquez: un esmero por la palabra precisa y un desperdicio por la retórica artificiosa.

En 1973 con su obra **Principio de oscura sinfonía**, Pedro Correa Vásquez gana el Premio “Universidad”, en la sección poesía, y con su obra, en prosa, **Donde viven las bestias y otras salvajidades**, gana el mismo premio en sección cuento.

Pedro Correa Vásquez se sintió muy satisfecho toda la vida de su obra **Principio de oscura sinfonía**, pues la consideraba su primer paso en firme dentro de las letras panameñas.

El lector puede constatar en ella el inmenso bagaje cultural que podía albergar un hombre joven, que había escogido el oficio creativo de las letras:

filosofía, sociología, historia, poesía, pintura e incluso alguna otra postura política.

Lo mismo podría decirse de su obra en prosa, en donde maestros como Jorge Luis Borges, José Emilio Pacheco y Octavio Paz, ya empezaban a dejar algunas huellas.

Las inclinaciones teatrales de Pedro Correa Vásquez nunca perecieron; por el contrario, en la Universidad formó parte del Teatro Estudiantil Panameño y del teatro Club de Panamá.

La interrelación con diversos grupos culturales le abrió las puertas para un concurso de becas para estudiar en una universidad de Moscú. En 1973, por sus méritos obtuvo esa beca para estudiar Geología en dicho país.

Al relacionarse con el idioma ruso algo maravilloso debió suscitarse en el espíritu perceptivo del poeta, pues decide abandonar su carrera científica para la cual tenía suficientes dotes y se entrega de lleno al terreno de las letras.

No cabe la menor duda de que un ambiente propicio estimuló las brillantes facultades artísticas de Correa Vásquez. Aprendió al cabo de un (1) año a escribir y a hablar el idioma ruso, de manera sorprendente. Este aspecto de su vida en territorio ruso fue quizás la razón que le abrió las puertas para ingresar, como el primer estudiante latinoamericano, al instituto "Máximo Gorki", que en ese entonces era una casa de estudios sólo para alumnos rusos.

En el Instituto Máximo Gorki, donde sólo estudiaban poetas, escritores y futuros traductores, conoció Correa Vásquez a grandes poetas y traductores tales como: Yunna Morits, Pável Grushkó y Andréi Vasnesenski. El trabajo



literario de Correa Vásquez fue relevante. Publicó en la revista **Teatr** su pieza teatral titulada **Las viejas**. La editorial Melodaya y La Guardia le editó 30,000 ejemplares de **Poetas de América Latina**, que debió ser una brillante traducción de poetas latinoamericanos al idioma ruso. Desde ese entonces hacía algo parecido traduciendo del ruso al español. La revista **Lotería** le permitió dar a conocer la traducción de inmejorables poetas rusos como: Mayakovski y Ajmátova.

En 1978, obtiene el título de Máster en Letras y Literatura en el Instituto Máximo Gorki, con los mayores honores.

A su arribo a Panamá, en 1978, ingresa como docente a la Universidad de Panamá y dirige talleres literarios en el Departamento de Expresiones Artísticas, cuya directora, en ese entonces, era Áurea Torrijos.

Su labor orientadora en los talleres literarios ofreció abundante cosecha en beneficio de las letras panameñas. Poetas destacados como José Carr, Mariafeli Domínguez, Rodolfo Pinzón, Gustavo Batista Cedeño son discípulos confesos de este gran vate.

En el año de 1980, es laureado con el Premio Ricardo Miró, en la sección poesía con su obra **Plagio**; obra innovadora de las letras panameñas en la cual Correa Vásquez utiliza cuatro poetas ficticios para ofrecer una serie de temas líricos en donde el amor, la nostalgia, el recuerdo, la muerte y la desesperanza parecen conjugarse para señalarnos algunos pasajes tétricos de la existencia humana.

En 1993, vuelve a ser galardonado con el Premio Ricardo Miró sección poesía, con su obra **La canción del pordiosero**.

Como docente universitario, Correa Vásquez fue educador estimulante, preocupado por el quehacer de sus alumnos y presto para la orientación abundante y el consejo preciso. Fue un destacado profesor en la Escuela de Español, donde sus aportes fueron muy señalados, sobre todo en la Maestría de Literatura Hispanoamericana.

Ejerció el periodismo cultural. Su columna Escritura – Escritores será quizás la más apreciada cuando se haga el recuento de su labor, ya que en un lapso importante de nuestra historia fue un faro cultural donde jóvenes y adultos se orientaban para saber quién estaba haciendo literatura en Panamá.

La obra literaria de Correa Vásquez es abundante y relevante. Sus anotaciones críticas a las obras de distinguidas figuras literarias de nuestro país son apreciadas por la consistencia ideológica en que se basan, por la belleza en que están escritas y por la justeza de sus valoraciones.

La obra literaria de Pedro Correa Vásquez incluye poesía, cuento, ensayos periodísticos, crítica literaria, teatro, traducciones, etc

En poesía, cabe resaltar sus poemarios: **Principio de oscura sinfonía** (1975), **Rescate** (1982), **Plagio** (1983), **El cerco de las ansias** (1990) y **La canción del pordiosero** (1993).

En ensayo, la obra **Voces para un relato aprendido** (1990) es lectura obligada para cualquier escritor que incursione en el terreno de la crítica literaria

En traducción, su libro **Mis versos de otro** (1990) es un aporte sustancial a la traducción del idioma ruso al idioma español, no sólo en Panamá sino también en Latinoamérica.

Como crítico literario, sus anotaciones críticas sobre José Guillermo Ros – Zanet, Stella Sierra, Elsie Alvarado de Ricord, Enrique Geenzier, Isis Tejeira, Gloria Guardia, Esther María Oses, Nicolás Guillén, Mayakovski, Lorca, entre otros, son piezas dignas de antologarse, por su belleza estilística, por su basamento ideológico y por lo certero de sus apreciaciones.

La obra literaria de este preciado ser humano, aunque muy importante, no ha sido estudiada ni analizada en su justa dimensión. Quizás en un futuro sus discípulos que tanto lo apreciaron se atrevan a hacerlo, eso sería lo justo y es necesario.

En la obra completa de Correa Vásquez hay algo que invita a lecturas y relecturas. Por eso hay que desentrañar los secretos de la misma, buscarle el código preciso. Ese es el trabajo futuro.

## **II CAPÍTULO: GÉNESIS O GENÉTICA DE LA POESÍA DE PEDRO CORREA VÁSQUEZ.**

### **2.1. Primera etapa: (Esbozando un estilo).**

#### **A. Cinco poemas de libertad.**

La voz poética de Pedro Correa Vásquez irrumpe con bastante firmeza desde sus versos de juventud. Espíritu sensible y perceptivo, inteligencia lúcida y voluntad con claros objetivos llevaron a este poeta a brillar tempranamente en las letras panameñas. Lector voraz de la literatura más diversa, su obra poética refleja, además de una base cultural sólida, un espíritu conciliador entre la ciencia y la cultura. Si tomamos en cuenta que Pedro Correa Vásquez inició una carrera científica como lo fue la Química, en la cual fue un estudiante sobresaliente, no debe extrañar a nadie que en el aspecto artístico nuestro hombre de letras tuviera el cuidado de ofrecer lo mejor de sí.

En 1972, a la edad de 17 años, Correa Vásquez gana el Primer Premio en el Concurso Intercolegial con su poemario **Cinco poemas de libertad**. Publicada en mayo de 1973, es una obra que puede definirse como la primera incursión del poeta en la literatura panameña. A pesar de ser una obra de juventud, aparecen en ella, aunque borrosamente, algunas de las virtudes que, posteriormente, se convertirían en elementos esenciales de su poesía: economía de lenguaje, técnicas funcionales y desprecio por la retórica artificiosa.

**Cinco poemas de libertad** representa una crítica airada y mordaz en contra de la presencia yankee en la antigua zona del canal.

En el tiempo en que fueron escritos versos, Panamá vivía un lapso histórico de efervescencia nacionalista. Se estaba afianzando la lucha por la cual nuestro país aspiraba a la firma de unos nuevos tratados canaleros que erradicaban un sinnúmero de injusticias de las cuales era objeto, por parte de la presencia norteamericana en el corazón de nuestro suelo patrio.

Como punto de referencia, **Cinco poemas de libertad** tiene un valor documental tanto para la historia como la literatura. Para la historia, proyecta la actitud rebelde de la juventud panameña frente a la intromisión norteamericana en nuestro país en la década de 1970. Y para la literatura representa los primeros retoños de una voz lírica, que una vez enriquecida por la experiencia, se convertiría en una de las voces más depuradas de la poesía panameña del siglo XX.

***“En la tarde triste  
en la noche oscura  
en el amanecer de aire  
está el yugo  
de otra bota negra que nos pisa  
y nos exprime  
y hace sangrar mi tierra”. (1:147)***

#### **B. Punto crisis:**

Quien lea **Punto crisis**, no podría creer que es hechura de Correa Vásquez. Sin embargo lo es, y fue aclamado y prolongado por José de Jesús Martínez, una de las figuras más relevantes de la literatura panameña del siglo XX. Martínez subraya que en **Punto crisis** el autor asume una postura existencialista, la cual es mostrarnos la materia prima con que contamos, la de enseñarnos a ver.

Sin embargo, con el respeto que se merece José de Jesús Martínez, la obra que alabó ni es original ni aportó nada valedero a las letras panameñas, y de esto fue consciente Pedro Correa Vásquez, ya muy pronto retiró de los puestos de venta este poemario que él mismo calificó como un error literario de su juventud.

En **Punto crisis** se describen influencias de dos autores panameños irreverentes muy de moda en la década de 1970. Benjamín Ramón y José de Jesús Martínez.

**Punto crisis** es, estilísticamente hablando, un poemario desgarrado, inconsciente y caótico desde el punto de vista filosófico, pues aborda temas vitales del hombre con una inmadurez lamentable e irreverente, ya que no valora, en su justa dimensión, los elementos que constituyen la raza humana.

***“esta noche  
y ya  
todo vale una porquería  
materia prima de excusado”. (2:3)***

### **C. Decálogo carnal con comentarios.**

Este libro representa un éxito desde el punto de vista estilístico. Correa Vásquez logra afirmar en él tres caracteres indelebles: lenguaje económico, ausencia de artificios y técnica poética valedera y funcional.

En **Decálogo carnal con comentarios**, se detecta una intención del autor en subrayar las ironías de la moral cristiana.

El desprecio por las normas que constriñen nuestras ansias de libertad, la conciencia del pecado, la irreverencia por las normas cristianas, son temas medulares de la obra y, sin embargo, subyace en la misma una aspiración por sensibilizar la raza humana.

Un tema verdaderamente esencial en la poesía de Correa Vásquez es el anhelo de inmortalidad y la certeza de alcanzarlo. En este poemario aparece proclamado, con irreverencia, pero firmemente:

***“Dos siglos  
o tres  
(con cuatro  
de vida  
me conformo)  
¿por qué ser yo la excepción  
cuando cristo y marx  
siguen viviendo”. (3:5)***

#### **D. Principio de oscura sinfonía.**

Publicado en 1974, **Principio de oscura sinfonía** es, como su título indica, el intento por cohesionar en haz de versos. preocupaciones existenciales, políticas y culturales con la música y la poesía. Este libro es el inicio de un quehacer literario que nunca desviaría su norte, pues con él, Correa Vásquez define su camino artístico, el cual es conjugar en su obra preocupaciones auténticas junto a la más digna y elevada proyección del lenguaje.

Nuestro hombre de letras acertó al escoger este título para su libro, pues ciertamente en él se perciben ritmo, pausas, armonía, lenguaje fluido y equilibrio

al abordar los temas más diversos, elementos que coadyuvan en la constitución de una suerte de partitura.

Esta obra consta de tres partes, que el autor definió como libros. El primer libro desarrolla temas existencialistas tales como la angustia, el miedo, los sueños, la impotencia frente al progreso devastador, el terror frente al tiempo que amenaza nuestra vida, el asombro ante la deformación de los eternos valores humanos.

El segundo libro, quizás menos trascendental, desarrolla temas más concretos o terrenales, por ejemplo: la movediza conquista del acto sexual, los placeres efímeros, la misteriosa fuerza telúrica que nos invita a la lucha por la vida y la denuncia de las injusticias cotidianas.

El libro tercero es una visión retrospectiva a los temas más diversos tratados con acierto en los dos libros anteriores. Pero hay que añadir, también, que es el más legible y accesible, pues toca temas familiares o cotidianos con una sencillez lingüística y una inusitada ternura:

***“José Emilio  
cuan malo eres  
deja que el que no dice  
todo con llanto hable  
de sus desdichas  
aunque sea con un idioma seco  
con palabras huecas porque lo importante  
no es vivir con la espina adentro sino  
encontrar la forma de sacarla”. (5:49)***

Es importante subrayar que por ser un libro de juventud, encontramos en **Principio de oscura sinfonía** influencias palpables de poetas mexicanos



contemporáneos como José Emilio Pacheco y Oscar Oliva, hasta de los panameños como Benjamín Ramón y Agustín del Rosario.

Aunque la autenticidad lírica y la personalidad poética de Correa Vásquez son innegables, en el libro mencionado es evidente sobre todo en la conformación de los versos y en cierto aire racional al abordar los temas, la huella que pudo haber dejado la lectura del libro titulado **De parte interesada**, del poeta panameño Agustín del Rosario.

En **Principio de oscura sinfonía** queda también claramente establecida, la prioridad que Correa Vásquez les daba a los sonidos de la lengua (aliteraciones, acentos, ritmo, rima) en la constitución de cada uno de sus poemas.

Después de este libro, refrescante por su sencillez, la poesía de Correa Vásquez se irá tornando más hermética o esotérica, diríase que para un gusto minoritario.

## **E. Rescate.**

Publicado en 1982, **Rescate** reúne una serie de poemas, en su mayoría herméticos; no obstante, podemos separar tres clases de poemas en este libro: los herméticos, los sentimentales y los de versos sencillos.

Al primer grupo pertenecen poemas como **Sabios gatos negros**; al segundo, poemas como **Relato** y al tercero el poema **Todo cuanto existe**.

Clasificar ciertos poemas de Correa Vásquez como herméticos es admirable por diversas razones: hay algunos de ellos que son

desafortunadamente inasequibles; otros parecen ser ejercicios espiritualmente verbales, que son sólo sugerencias, visiones nebulosas del entorno, juego en el cual las palabras se dicen cosas entre sí, pero el lector no logra decodificar un mensaje preciso.

La mayoría de las veces nos asombramos ante una metáfora sin precedentes o una melodía verbal o frente a un concepto felizmente acertado, pero de pronto el poema se diluye en una suerte de éter que nos obnubila, nos confunde o nos descarrila. Hay poemas que parecen decir al lector que no hay lenguaje preciso para explicar las cuestiones del espíritu.

De igual forma como lo hizo en ocasiones anteriores, Correa Vásquez insiste en la creación de poemas en donde se hace derroche de las facultades musicales y connotativas de los fonemas.

Con un fin ilustrativo, anotaremos algunos temas que, en medio de estos ejercicios espiritualmente verbales, se pueden aprehender.

#### **a. Resquebrajos:**

Es un poema rico en aliteraciones (juegos fonéticos) y alusiones (juegos semánticos). Pretende ser un conjunto de retazos que unidos entre sí parecen proyectar connotaciones sobre las dudas de la creación del mundo, sobre el origen del mundo, sobre las luchas por la libertad y sobre los caminos que nos abocan al amor y el sacrificio:

***“La osamenta de la osa que habla de los tiempos de los monos  
cruels momentos donde la ley  
del fuerte lograba imperar  
recuerda nueva estrella sin Oriente  
las torturas que fuera y dentro de esta Edad de Piedra  
que luego fue Media que luego fue ahora con la cara  
de mayor a todos pudo desvirtuar”. (6:10)***

**b. Himnos antediluvianos:**

Este título es ilustrativo. El poema evoca las grandes facultades del hombre para el pecado, para los yerros, para su propia perdición. La perdición del hombre parece que nace, paradójicamente, por sus aspiraciones de alcanzar la felicidad plena:

***“El cielo ya no es cielo  
desde que el hombre tuvo boca”. (6:12)***

Estos versos son una clara alusión al llamado pecado original, el mismo por el cual el hombre fue expulsado del paraíso.

**c. Papiro:**

Este poema trata de definir a Dios desde una posición panteísta: Todo el universo es Dios:

***“Sin ti el fuego es la mentira.  
.....  
sin ti el fuego es sólo fuga  
y a veces desamor”. (6:16)***

El título **Papiro** alude a un texto muy antiguo, antes de la existencia del papel, y por tanto un texto presuntamente esotérico. Se señala un ser que

parece ser divino y que resulta ser aliento o soplo que da lumbre a todo cuanto existe. Hay un afán por divinizar la raza humana. El hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, fue redimido del pecado por amor. Pero no queda claro quién redime. Podría pensarse en el Hijo del Hombre, pues hay versos que lo sugieren:

***“Tres líneas  
dibujarán esa frente  
donde habita el dios Caín***

***tres soles  
que darán a cada muerte tuya  
otro renacer”. (6:17)***

#### **d. Instrumento – instrumentos:**

Este poema resume en sus versos que para encontrar una base sólida para existir, deleitarnos, valorarnos, compenetrarnos con nuestro entorno, debemos abastecernos de instrumentos.

La palabra “instrumento” es la conjugación del verbo “instrumentar”, lo cual indica disponer o preparar los instrumentos. Luego, “instrumentos” es el sustantivo en plural, lo cual señala conjunto de piezas diversas que, combinadas adecuadamente, sirven con determinado objeto en el ejercicio de cualquier arte u oficio.

***“El azul es inmenso dijeron los astrónomos  
porque mientras tú eras miope  
ellos tuvieron instrumentos”. (6:18)***

**e. Sabios gatos negros:**

En este poema, más un hilo intelectual resalta el punto de vista fonético. Como diría Octavio Paz, el asunto aquí no es lo que nos digan las palabras sino lo que se digan entre ellas.

Hay símbolos realmente originales en el poema y metáforas frescas:

***“Un gato llueve un sueño bajo lluvias”. (6:21)***

Este verso nos trae remembranzas de los simbolistas, cuyas metáforas eran totalizantes, hiriendo varios sentidos a la vez (cinestesias múltiples). El concepto “ llueve un sueño” hiere el tacto, el olfato, el oído, el gusto y la vista. La metáfora arroja una oleada de sensaciones: sueño, paz, pereza, nostalgia, frío, tristeza, etc.

**Sabios gatos negros** es un poema experimental por medio del cual su autor intenta ensayar combinaciones léxicas que incluyen, además de melodía, ciertas connotaciones semánticas no usuales. Es por eso que de pronto, en el curso del poema, surgen frases hechas o refranes, en mitad de manifestaciones líricas puras.

Lo cierto es que **Sabios gatos negros** es una crítica al ser humano cuyos vicios debilitan su cuerpo o lo destruyen. En el poema el hombre que teme a los gatos, es el que por la falta de tolerancia, no acepta que a su alrededor hay otros seres que también tienen derecho a la vida.

Señalaré algunos versos medulares del poema:

1. ***“El pobre gato durmiente  
conoce de dolores”. (6:21)***

Estos versos sugieren que el gato ha sido víctima del desprecio de los humanos.

**2. *"Intranquilo el gato  
pare cuatro gatas en la noche". (6:21)***

Parir parece ser el destino de los más desposeídos; sobre todo, parir sueños.

**3. *"Un sembrador bien pobre  
diría que podría matar a tantos gatos". (6:22)***

La intolerancia entre los más desposeídos es lamentable.

**4. *"El mismo observador externo  
se confunde con los negros animales". (6:22)***

El convivir, con otro, conlleva un acercamiento espiritual que trae consigo cierta tolerancia.

**5. *"Este personaje de la historia que observa esta historia  
se conduce del sembrador pobre que quería  
la ruina de cinco gatos negros por siete". (6:23)***

Ponerse en lugar de los demás no sólo nos enseña a tolerar, sino también a sufrir por nuestros semejantes.

**6. *"El gato orgulloso piensa  
Es mejor ser gato que nunca hombre". (6:23)***

Tolerar no es igualarse. Tolerar es comprender que los otros, nobles o perversos, también tienen derecho a un lugar espacioso en este mundo.

**f. Seis poemas:**

Así como encontramos en **Rescate** poemas inaprehensibles, confusos y con grandes dosis de perplejidad, de igual forma nos encontramos con poemas léxicamente accesibles y formalmente clásicos (complemento equilibrado de fondo y forma)

**Epístola moral**, por ejemplo, podríamos clasificarlo, por los sentimientos que exalta, como un texto sentimental o de influencia romántica

Aún así, cada poema de Correa Vásquez es una mansión con muchas ventanas abiertas por cuyos cristales puede otearse desde muy peculiares atalayas.

Una de las características de los poemas de Correa Vásquez es la versatilidad temática. Por más diáfano que pueda parecer un poema puede aceptar dilucidaciones que enriquece el texto. El lector, entonces, participa como un activo intérprete entre lo que puedan decirse entre sí las palabras y lo que su servidor, el poeta o creador, ha pretendido expresar con alguna particularidad.

**Epístola moral** podría interpretarse como el salto dado de una situación límite como lo es la pretensión del suicidio de un hombre que ha perdido la fe, al otro extremo que es la reconquista de la misma, por la influencia de un ser amado.

Igual interpretación podría ser vertida en relación con el poema **Relato**, en donde después de expresar conceptos como **“y sueña con la muerte, esa salida que a la nada llevará”**, más adelante, con un influjo milagroso y benéfico

exclama: ***“será suya la ilusión que es toda regla y dice que la vida es bella y nada más”.*** (6:24)

El último de los seis poemas se titula **Yo que siempre he sido**, cuyo autor definió como el canto general de los poetas. En efecto, como si parodiara a Octavio Paz, que en alguna ocasión expresó que *“la poesía es la memoria de los pueblos”*, Correa Vásquez cree fervientemente que:

***“La historia de mi vida son todas las historias  
que todos han vivido  
esos poetas”.*** (6:45)

**Rescate** finaliza con el texto poético titulado **Todo cuanto existe** una refrescante y tierna cascada de poemas, que sorprenden por la fluidez y claridad del verso. Son poemas mensurados y expresados con inusual espontaneidad:

***“ Creó Dios el corazón  
con él los sufrimientos.  
También creó la canción  
adlós a las tormentos”.*** (6:53)

## **2.2. Segunda etapa: (Reafirmación de un estilo)**

En 1982, Pedro Correa Vásquez gana el premio Ricardo Miró, en la Sección Poesía con el libro **Plagio**.

Un jurado constituido por el poeta Manuel Orestes Nieto y la periodista Norma Núñez Montoto elogiaron el libro al expresar: *“sin duda estamos ante un libro que dignifica la literatura panameña de hoy y fortalece su trascendencia”.* (7: solapa)



**Plagio** es, literariamente hablando, un libro conformado por un conjunto de obras de poetas creadas por Correa Vásquez.

Esta clase de libros en los cuales un autor crea poemas de autores imaginarios, tiene su antecedente más distinguido en la obra del poeta portugués Fernando Pessoa (1888-1935), quien creó bellos poemas rubricados por sus heterónimos Alberto Caeiro, Álvaro De Campos y Ricardo Reis.

Otros poetas latinoamericanos han ensayado estos libros de autores heterónimos. El uruguayo Mario Benedetti, por ejemplo, escribió **Poemas de otros** (1973-1974) en donde a través de múltiples personajes ofrece interesantes manifestaciones líricas

En **Plagio**, Correa Vásquez crea cuatro obras de los siguientes poetas: Ariel Domínguez, Antonio Miguel Morales, Agustín Peralta y Juan F. Lara, *“todos románticos se suicidaron”*. (7: solapa)

Correa Vásquez es explícito al manifestar el momento literario al que pertenecen los poemas que él, artificioosamente, declara que le fueron concedidos

En los poemas cada autor es capaz de manifestar conceptos en donde la pasión, lo imprevisto sentimental, la fantasía, la invertida y la exaltación del yo, están expuestos, contradictoriamente, con caracteres inusualmente románticos tales como la economía del lenguaje, la sobriedad del léxico y la moderación en el tono y el ritmo.

En **Plagio** casi todos los poemas son, de frente o de soslayo, una invocación a la muerte como tabla de salvación.

Ariel Domínguez, por ejemplo, evade su tristeza entregándose al sueño:

***“La noche es el dulce esperado”. (7:11)***

Y algo más tétrico, su obsesión por la muerte es evidente:

***“Un poco antes de la muerte, la belleza es el sentido”. (7:13)***

Para Domínguez la muerte es: ***“una puerta que es comienzo de lo mucho”. (7:14)***

Antonio Miguel Morales es pesimista. Para él la vida es un páramo de dolor, donde las penas se multiplican en consecuencia: ***“el vivir no se hace grande”. (7:19)***

Agustín Peralta, en su poema **Ruinas**, describe con minuciosidad asombrosa, su amor por una casona vieja, en la cual experimentó profundas satisfacciones espirituales. El poema es un relato lírico-descriptivo donde conceptos, tales como el paso inexorable y destructivo del tiempo sobre los objetos amados, la desolación, la tristeza y la miseria son descritos con un lenguaje destilado fortalecido con metáforas genuinas:

***“El cielo era un cielo  
cargado de patatas”. (7:21)***

Juan F. Lara es un romántico seducido por el paisaje, por eso cuando describe acontecimientos cotidianos o diversos estados de ánimo, lo hace en base al influjo que el entorno natural esparce sobre los seres humanos.

Cada poema suyo es un reconocimiento a la influencia que ejerce, unas veces letal, otras, vivificante, la belleza arrobadora de la naturaleza:

***“Las tres de la tarde.  
Por la calle un hombre pasa.  
Es la primavera que nos entra  
como un aluvión de pájaros desnudos”. (7:25)***

Después de **Plagio**, Correa Vásquez editó en 1985, **Los sueños ya perdidos**, una obra poética con prominentes influjos clásicos

En este poema lírico-narrativo, nuestro poeta emplea un impresionante número de versos endecasílabos blancos artificioosamente saturados de audaces símbolos. Como su título lo expresa, el libro evoca el peregrinar del hombre en busca de su redención, sin apagar jamás la estrella de la esperanza.

***“Se ha logrado que tú, ya redimido  
más no sufras ni gimas en su entraña”. (8:31)***

### **2.3. Tercera etapa: (Consagración poética).**

En 1990, Correa Vásquez publica **El cerco de las ansias**. El título del libro es exhaustivo, pues en él se enmarcan, de manera rigurosamente formal, los más atrevidos temas del quehacer humano: el deseo carnal, los placeres consumados, las pasiones pasajeras, las libertades nocivas... todo ello expuesto en una serie de alegorías donde las metáforas se multiplican en un sortilegio de palabras que el lector acucioso sabía desentrañar para producir las más ricas elucubraciones.

El libro consta de 12 sonetos de riguroso influjo castellano, 15 tankas (poemas de extracción oriental), veintiséis pareados, diez poemas en prosa y ocho décimas.

**El cerco de las ansias** es un Pentateuco de cuyos 5 libros, las tankas resultan la cosecha más hermosa. Cada tanka es un primoroso poema que encierra una sentencia filosófica. He aquí una de ellas:

***“Rama de espinas  
sostiene el colibrí,  
no existe abismo  
que asuste el corazón  
inmenso que lo alienta”. (9:34)***

Esta tanka es una alegoría en donde el ave es el hombre que enfrenta el misterio del abismo; por lo tanto se sugiere que la muerte se debe afrontar con dignidad.

Otro libro de Pedro Correa Vásquez, publicado en 1990, es **Mis versos de otros**, obra en la cual comprueba y confirma con un aporte real y significativo su postura literaria frente al oficio de traductor.

Aunque Correa Vásquez no estaba muy seguro *“de la necesidad de la traducción”*, sí estaba seguro de la *“necesidad que tiene el lector de ella”*.

Por esa razón, el poeta-traductor nos regala una serie de poemas rusos, y fascinados de que, traducidos al español, los poemas siguen perteneciendo a los autores seleccionados, agrega: ***“a veces también sospecho que me pertenecen”. (10:16)***

En **Mis versos de otros** el autor revela su predilección por distinguidos poetas simbolistas rusos, tales como: Alexander Blok, Ana Admatova y Boris Pasternak. Su estimación por un poeta como Vladimir Mayakovski quizás se deba al reto que representaban las atrevidas innovaciones técnicas que este futurista introdujo a la poesía rusa.

Alexander Blok es delicadamente romántico. En sus poemas se perciben, de inmediato, la exaltación de las emociones y cierta ambientación confusa y **obscura**.

El poema que inicia *“Soñé la muerte de mi ser querido”* es una glorificación del amor y de las consecuentes penas que produce la pérdida del ser amado:

***“Bendito aquél que no encontró sosiego  
y perdió a la mujer que más quería”. (10:15)***

**La Vendita**, de Vladimir Mayakovski, es un vigoroso poema cuyo tema es la aspiración del poeta de crear una relación trascendental con el linaje humano. El poeta canjea su inmortalidad a cambio de un sentimiento auténtico:

***“Hoy día  
en Petrogrado  
calle Nadezhdinkaya  
sin pagar un centavo  
se vende la corona más preciosa:  
Por una palabra humana  
¿no es barata la compra?” (10:23)***

Los poemas de Ana Admatova cantan al amor sin barreras, a la libertad, a los sentimientos puros y a la fe en la humanidad. En algunos versos se percibe claramente la huella simbolista, la preponderancia del poder musical y sugestivo de los vocablos.

***“La luz final, amarilla y sola,  
en el ramo de dalias vio su fin  
y oigo – sueño – un sonido de viola  
y acordes raros de clavecín”. (10:9)***

En otros versos, Admatova es más conceptuosa sin perder en ningún espacio su inspiración sobrecogedora:

***"Nada amarra a los corazones,  
si lo quieres vete ya.  
Tiene dicha, no sinsabores  
Quien posee la libertad". (10:10)***

Los poemas de Boris Pasternak exponen la pretensión del poeta por atrapar, en los enclaves de la poesía, todas las sensaciones y todas las pasiones dignas de recordar:

***"De la pasión haría una ley  
buscaría su principio  
y repetiría las iniciales  
completas de su nombre". (10:33)***

En libros como **Plagio** y **Mis versos de otros**, podemos apreciar ese virtuosismo de Correa Vásquez de desdoblar su personalidad lírica, de ceder un espacio de su universo poético para que otros, a través de él, expongan su verdad. Y cumple así dignamente con su credo poético:

***"A veces me parece que todos los poemas  
son poemas míos". (6:45)***

La obra maestra de Correa Vásquez es **La canción del pordiosero**. Dicho poema examina el fondo de la vida para descubrir qué somos en realidad. Su título es exhaustivo, pues el canto del pordiosero representa la necesidad del ser humano de justificar sus triunfos, esperanzas y fracasos.

La división del poema en tres cantos es un gran acierto, pues vida, esperanza y muerte son los tres conceptos primordiales que subsisten en la mente humana a través de su existencia.

El canto titulado **Vida** nos relata la mendicidad del hombre, su extrema pobreza, su angustia existencial en mancuerna con un sinnúmero de preguntas sobre los porqués de su recorrido por la vida terrena. Lo más impresionante de este canto es la postura filosófica por la cual se nos afirma que la imagen real del ser humano es la de un pordiosero, la de un sujeto para quien la redención se hace conmovedoramente dificultosa.

La visión pesimista de que la existencia es una carga fatigosa es evidente. Pero hay una extraña belleza en dicha proyección, pues está realizada con autenticidad poética, con ritmo y melodía.

**Vida** es la búsqueda legítima del ser humano para salvarse de la negación de su propia estirpe.

En esa búsqueda, el hombre ha de encontrar sufrimientos, derrotas, victorias fugaces; pero lo más importante es que adquirirá la conciencia de que existe pendiente del abismo y que ante tal realidad es importante actuar con dignidad.

El canto titulado **Esperanza** nos recuerda que por más pesadumbre e inconsistencias existenciales que puedan verificarse en la vida, al ser humano se le reserva la esperanza de encontrar la felicidad. Es una negación al determinismo filosófico, pues aunque puede ser cierto que la vida podría definirse para todos como un itinerario escabroso, cuyo final para todos es muy similar, podría afirmarse también que la esperanza de cada uno puede erigir mejores días para el porvenir.

El hombre se negará siempre a ser un sujeto uniforme y sistemático, pues un hálito interior portentoso lo hace, aun dentro de su miseria, un ser distinto a los que, un poco parecidos a él, son también mendigos por la vida.

La “*esperanza cansa*”, reza el canto, pero ella nunca dejará de ser el resorte que anima la existencia humana.

El canto titulado **Muerte** es una descripción alegórica de la pasión de Cristo, que, por amor, vino al mundo para salvar al hombre. En el canto se pretenden emular las penurias de la estirpe humana con la de su Redentor, aunque queda claramente expuesto que quien vino a redimir nos ofreció una lección eterna: *“La muerte es el amor que es el calvario”*. (11:60)

A través del canto se percibe claramente el simbolismo de la cruz, que es la propia vida con sus dolores, limitaciones y quebrantos. El calvario es la residencia final del cuerpo. La fe, el ideario que elegimos y el rosario, las acciones realizadas, los compromisos y dedicaciones:

*“Hay una cruz, hay un calvario  
Hay una fe, también un rosario”*. (11:55)

La **canción del pordiosero** consta de una estructuración formal que representa una técnica realmente innovadora, y única en las letras panameñas.

El canto **Vida** inicia con un preámbulo de 16 versos. Cada uno de ellos representa diversos conceptos que serán definidos a través del canto. El primer verso por ejemplo, sería el anuncio del tema en general.

*“Vida, olvida la temida canción que en otros tiempos cantaste”*. (11:11)



Luego, los 15 versos restantes son un perfecto resumen de la existencia humana. Por ejemplo, el quinto verso del preámbulo es “–con vida –, y el cuarto poema del canto desarrolla este concepto:

***“Con vida  
es fácil soñar los imposibles.  
El sueño, el viejo dueño risueño  
autor de la felicidad  
¿Dónde está, que se agita?  
Es la hora del juicio  
de ese juicio que llamas final”. (11:15)***

El canto **Esperanza** tiene un preámbulo que reúne 17 versos. El primer verso es la presentación del tema:

***“Esperanza cansa”. (11:31)***

Los versos subsiguientes encierran conceptos que son definidos líricamente en los 16 poemas que conforman el canto. Por ejemplo, el poema 7 inicia con el verso “para recordar” que es el 8 del preámbulo:

***“Para recordar  
la memoria ha sido hecha  
  
Busquemos, oh, busquemos  
el amor.  
  
Ese amor que, escondido en tantos siglos,  
recuerda a la memoria  
- escoria sin historia -  
un tiempo y un dolor”. (11:38)***

El preámbulo del canto titulado **Muerte** consta de 12 versos. El primero anuncia el tema:

***“Muerte esta vida de tener que verte”. (11:49)***

Posteriormente, los once versos subsiguientes son definidos poéticamente. Por ejemplo, el verso sexto del preámbulo es definido en el quinto poema:

***“Todos los placeres han sido consumados  
(La insistencia es una ciencia  
oculta)  
(y el pordiosero  
- más alma ya que cuero -  
detesta, odia, insulta  
a la suerte  
(a la muerte)  
que se lanza amenazas  
y su miedo  
es saber la distancia que hay del cielo  
a esta tierra de placeres pasajeros). ” (11:54)***

La canción del pordiosero, Correa Vásquez se erige como poeta consagrado. Con una maestría sin parangón en las letras panameñas, logra desarrollar con elevación lírica temas eternos de la poesía: amor, vida, esperanza y muerte.

Tales temas, conjugados magistralmente, nos ofrecen una postura filosófica y poética muy ajustada a nuestra cultura: la veracidad de la vida no se hace carne en el paradigma de la perfección absoluta, sino en otra diametralmente opuesta, desde la cual la condición humana no logra liberarse.

### **III CAPÍTULO: PRINCIPIOS DE LA POÉTICA.**

#### **3.1. ¿Qué es poesía?**

Las concepciones que encontramos, para definir conceptualmente lo que es poesía, son diversas. Las teorías más representativas son:

##### **3.1.1. Teoría Pragmática (funcionalista).**

Definida como la expresión de la belleza a través de la palabra, ésta teoría está concentrada en el mensaje y alude a que éste debe ser estético. Tiene como base el proceso de comunicación, para definir en qué consiste el concepto de belleza: autor-lector-mensaje (siendo este último, propiedad de belleza).

Es el producto de ese hombre que tiene cualidades; de la capacidad del autor para producir ciertas cosas en el lector a través del mensaje.

El autor será poseedor de cualidades, experiencias vitales que otros seres humanos no han sufrido.

Encaja, aquí, **La Poética** de Jakobson, que estudia las manifestaciones artísticas en el plano del lenguaje; es decir, el arte de las palabras; forma en que se disponen éstas, recursos, dimensión estética: planos del análisis.

##### **3.1.2. Teoría Emotiva.**

Se basa en el contenido con carácter semántico. Se deriva del Positivismo de Russell y de Car. Esta concepción contempla las esferas de la

semántica planteadas por I.A. Richards: connotación que es emocional y sentimental; la denotación que es nocional e intelectual.

De allí que las obras poéticas son: connotativas, emocionales, sentimentales, intuitivas; mientras que las no poéticas son denotativas, cognoscitivas, nocionales, intelectuales.

### **3.1.3. Teoría de la Simbolización.**

Se define por las relaciones entre significante y significado. Se hace, aquí, la observación de que en el lenguaje corriente hay significación (signos); mientras que en la poesía hay símbolos.

En referencia al símbolo, Novalis y Schelepel aluden a que posee características como:

- Posee sentido dinámico, pues da una relación entre significado y significante.
- El símbolo es inmanente, ya que la relación entre significado y significante es interna; es intransitiva; el símbolo se queda dentro. Se da el análisis de relación entre las palabras; no así en el autor y su mundo (estética romántica).
- En el símbolo, está la motivación a través de la relación de significado-significante.

Por medio del símbolo se da la relación de un plano con otro.

- El símbolo involucra una síntesis o sea una unión de contrarios: puede unir lo abstracto con lo concreto; lo material con lo inmaterial.
- El símbolo involucra la expresión de lo indecible (símbolo romántico, va más allá de la conceptualización).

#### **3.1.4. Teoría Gramatical.**

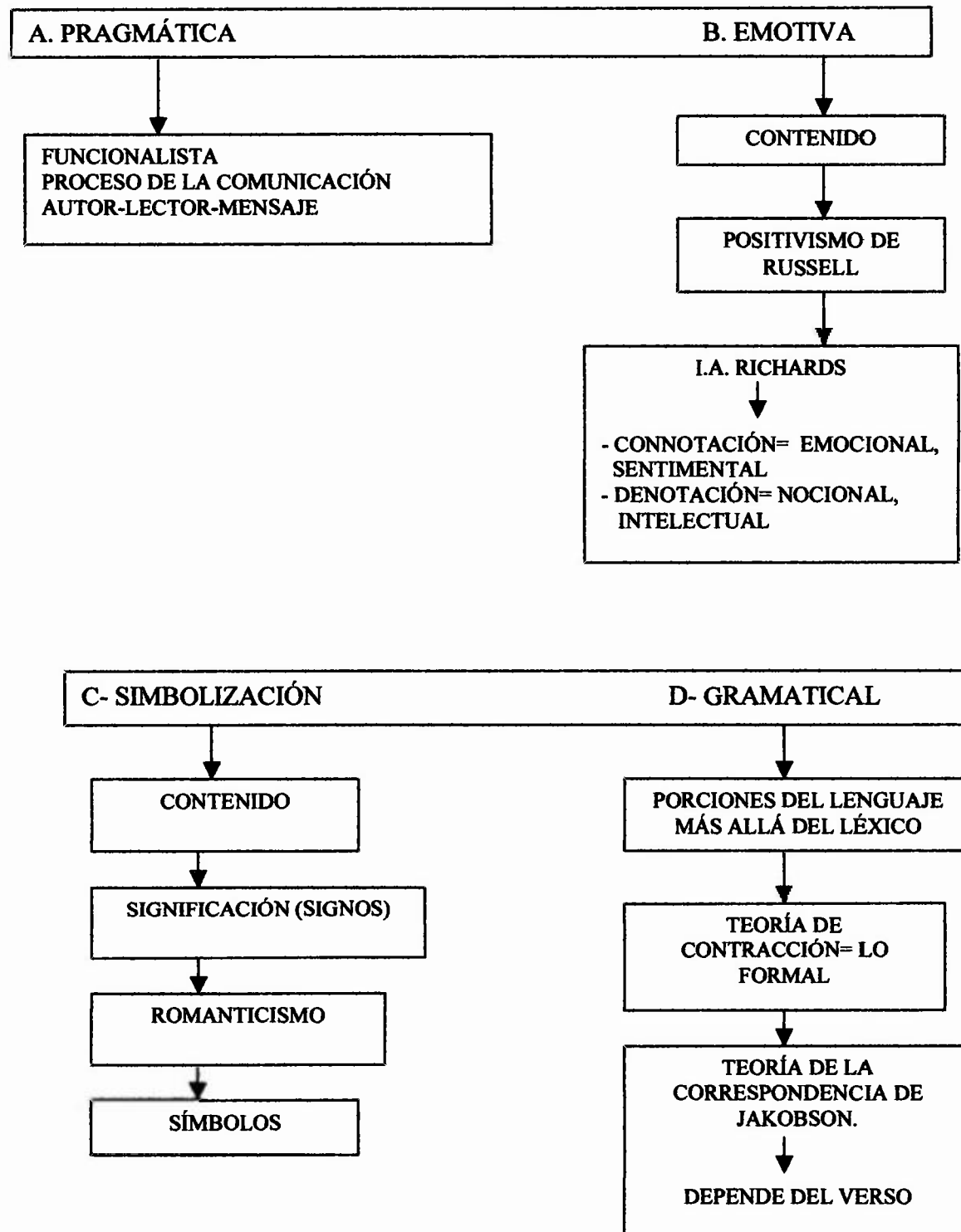
Se basa en la forma; en la relación de las palabras, busca el plano de la expresión: fonemas, morfemas, etc. Para ello, la poesía es verso.

En relación con el verso, Tynianor, se refiere a que éste produce un efecto de contracción que hace que los versos #1, #2, #3 tengan una especial cohesión.

El verso contrae los términos y hace que unos se sientan más estrechos que otros. La relación es más íntima. Este efecto de contracción hace que el sentido del verso no sea lexical, operándose la concepción contextual del significado.

En esta teoría se parte de la idea intuitiva; es decir, la expresión de cohesión íntima entre las palabras. (Postulados de R. Jakobson, quien alude que a partir de la unidad de verso y de los diferentes niveles. fónico, prosódico, semántico, etc., se da la compenetración y correspondencia entre unos y otros).

FIGURA 1. Esquema sintético de las teorías sobre qué es poesía.



### **3.2. El análisis de Samuel Levin en relación con las estructuras lingüísticas de la poesía.**

#### **3.2.1. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter.**

Con respecto a esta obra, Fernando Lázaro Carreter presenta sus consideraciones en torno a la misma.

En la obra **Linguistic structures in poetry**, publicada en 1962, Samuel R. Levin plantea su concepción poética, constituyendo un lugar de paso obligatorio para aquéllos que se adentran a la misteriosa naturaleza del lenguaje poético; de igual forma representa un punto de referencia para los que nos interesamos en la textura formal de la poesía.

En 1962, año de la publicación de esta obra, parece Levin estar bajo influencia de dos hechos acaecidos en ese entonces:

- Noam Chomsky da a conocer la primera versión de su pensamiento gramatical (**Syntactic structures**, 1957), y Jakobson, agrietado el edificio del antimentalismo americano, por acción del generativismo, ha iniciado otra etapa de su fecundo magisterio (retorna a las cuestiones de **Poética** que le preocuparon en su juventud (Moscú-Praga).

De las concepciones de estos dos lingüistas, Levin manifiesta, en su texto, el influjo de Chomsky, cuando interroga qué tipo de gramática puede dar cuenta del idioma de la poesía y el de Jakobson cuando se acoge al fecundo principio de recurrencia que éste había descrito en **Linguistics and poetics**.

Levin plantea el principio definido por Chomsky con relación a cómo puede insertarse la gramática en el estudio de la poesía. Ambos hablan de un número finito de reglas y un número finito de clases de elementos lingüísticos, con aquéllas; luego, entonces, aquéllas deben generar todas y sólo las nociones aceptables de una lengua.

Tras múltiples opciones sobre el estudio de una gramática del estándar o una gramática dilatada aplicada a la poesía, Levin termina inclinándose por construir una gramática exclusivamente para la poesía. En relación con esta decisión, Yo Fernando Lázaro Carreter opino que:

***“... personalmente no me inclino por ninguna de las tres, una sola cosa está clara: una gramática adecuada para la poesía tiene que trascender los límites de la oración, fijados por la tradición estructuralista y por el propio Chomsky como propios de la lingüística. Porque los fenómenos poéticos formales pueden darse dentro de aquella unidad, pero normalmente se prolongan a lo largo de varias unidades e, incluso, de un texto entero. Se necesitan amplios espacios para que pueda actuar la función recurrente descrito por Jakobson y adoptada por Levin como clave explicativa del lenguaje poético” (12:14)***

Hopkins-Jakobson basan su teoría mediante **repeticiones** o **recurrencias**, que se producen en los distintos niveles del lenguaje: fónico, morfológico, sintáctico y semántico.

Este, también, es el punto de partida de Levin, para quien la estructura fundamental (aunque no única) es la que llama **Coupling (emparejamiento o apareamiento)**; es decir una relación de repetición que establecen entre sí dos **signos equivalentes**.



Levin habla, en su libro, de equivalencia en el **plano paradigmático** y en el **plano sintagmático**, para comprender claramente lo que se entiende por recurrencia o repetición de dos o más signos y de determinar las posiciones en que deben aparecer para que sean relevantes en el análisis lingüístico de un texto.

Levin nos expone la noción básica de emparejamiento que se produce entre signos formal o semánticamente equivalentes. Es importante aclarar que el coupling (emparejamiento o apareamiento) para ser considerado como estructura poética, necesita realizarse en posiciones también equivalentes dentro de la secuencia. Dicha equivalencia surge cuando las posiciones son **comparables o paralelas**. Levin se refiere a posiciones comparables en el caso de palabras que desempeñan **idéntica función gramatical** respecto de un mismo término, Ejemplo:

Limitaré **deseos y esperanzas** (Villamedina)

El **álamo** y el **pino** sirven de estorbos (Villegas)

Yo no sé lo que busco eternamente

en **la tierra**, en **el aire** y en **el cielo** (Rosalía de Castro)

Como se observan, los términos en negrilla realizan la misma función gramatical.

**Las posiciones paralelas** se dan cuando los términos se emparejan por el hecho de desempeñar las mismas funciones en cláusulas u oraciones distintas, Ejemplo:

**Aquél entre los héroes es contado**

**que el premio mereció, no quien le alcanza (Andrada)**

Hay paralelismo de posición entre **qué** y **quién** (ambos sujetos), **el premio** y **le** (objetos), **mereció** y **alcanza** (verbos)

El paralelismo se fortifica por ordenarse dichas funciones del mismo modo; quedando así:

**S + O + V    no    S + O + V**  
(Adv. Neg.)

En estas posiciones (comparables y paralelas) aparecen términos (sinónimos, cuasi - sinónimos, co - hipónimos, antónimos) ligados por una estrecha relación semántica.

Paralelo a las equivalencias sintáctica – semántica, Levin hace referencia a la que él llama “matriz convencional”, es decir, el conjunto de convenciones exteriores al poema, que el escritor adopta al aceptar una norma métrica determinada. Tales son el metro (recurrencia de un determinado número de sílabas), tras pausa recurrente; el ictus o acento rítmico que hace equivalentes los lugares del verso en que parecen; las sílabas marcadas e incluso los fonemas que lo rodean; la rima que impone la repetición de fonemas en lugares y a intervalos prefijados, lo cual hace que esos lugares sean equivalentes.

Las equivalencias que dan lugar a los emparejamientos de signos de diferentes naturaleza (fonemas, oraciones) a lo largo del poema, corroboran, según este lingüista, la aserción crítica que establece la inseparabilidad de fondo y forma de un texto literario.

Es, luego entonces, concebible, un poema como un tejido de posiciones equivalentes y de signos que en ellas aparecen y que pueden ser idénticos o son próximamente semejantes, o son deliberadamente opuestos, o bien, por el hecho de ocupar posiciones comparables o paralelas, se hacen equivalentes. Los emparejamientos son fuertes llamados de atención hacia el lenguaje del poema (función poética) y manifestaciones formales de las relaciones que establecen entre sí los elementos del contenido.

Todos los factores anteriormente expuestos, son determinantes para enunciar “la cohesión poética”.

Es aquí donde es justo mencionar a Valery y su concepción de “mensaje ordinario” y “mensaje poético”, del cual hace uso el lector. Él dice que el mensaje ordinario “muere” tan pronto como el oyente lo ha escuchado, pues es literal; mientras el mensaje poético “no muere”, ha vivido en el recuerdo, pues en él se expresa el contenido; “ya que fue creado expresamente para renacer de sus cenizas y para ser siempre aquello que un principio fue”. Pero, hay entre ambos mensajes una unidad entre fondo – forma, que da lugar a un emparejamiento, pues tiene el poema que ser reproducido literalmente, de lo contrario no existe.

Si hay emparejamiento de fondo y forma hay unidad y, de hecho, permanencia en la psiquis, lo que permite hablar de cohesión poética.

Presenta Levin en su libro ideas fértiles para el análisis formal de la poesía

**Linguistic structures in poetry** representa un avance en la racionalización del problema poético. Gracias a él sabemos que, en buena parte, los efectos que acostumbramos a reconocer como poéticos se dan mediante unas estructuras formales llamadas Couplings; es decir, emparejamiento o apareamientos.

De igual forma, Levin proporciona al investigador del estilo y al mero comentador docente de poemas un instrumento utilísimo de análisis que permite hablar del lenguaje del texto con datos y hechos concretos, perfectamente detectables y definibles en la configuración de cualquier pieza poética.

El estudio de Levin constituye un intento de explicación de las dos características fundamentales de la poesía: unidad y permanencia.

Son diversos los fundamentos que utiliza este lingüista para presentarnos la base de su teoría o consideraciones en relación con el “hecho poético”.

En primer lugar, nos presenta sus consideraciones sobre: Poesía, gramática, estilística.

Nos dice que para estudiar la poesía desde el punto de vista lingüístico es necesario decidir si las técnicas que se aplican al análisis lingüístico de la lengua ordinaria son válidas para esta nueva tarea.

Este problema es planteado porque se conoce que la poesía es lengua y, sin embargo, produce efectos que la lengua común no es capaz de provocar

Esto nos lleva a inferir que lo que distingue a la poesía es la forma en que esa misma lengua se ordena o distribuye.

De lo dicho, extraemos que el análisis lingüístico aplicado a la poesía daría lugar a una gramática distinta de la que se origina a partir del análisis lingüístico de la lengua común. Aunque muchas de las secuencias poéticas pueden ser generadas por la gramática elaborada para el lenguaje ordinario, no puede decirse lo mismo de otras muchas de esas secuencias.

Lo importante es sugerir que si bien quizás no sea necesario elaborar una gramática distinta para explicar alguno de los efectos causados por la poesía, sí será imprescindible ampliar el análisis siguiendo los modelos ya existentes. Para esto debemos tener claro, en primer lugar, que para explicar la estructura lingüística de la poesía deberán tenerse en cuenta aquellas relaciones lingüísticas que trascienden la oración. En segundo lugar, que las reglas gramaticales deberán ser modificadas de modo que, por una parte, admitan ciertas libertades y, por otra, expliquen toda una serie de restricciones de nuevo cuño que la poesía impone a las unidades lingüísticas tanto en el seno de la frase como fuera de los límites de ésta. Para lograr lo primero es imperativo traspasar las fronteras de las gramáticas elaboradas para el lenguaje ordinario, mientras que para modificar las reglas de las mismas será, de igual forma, obligatorio ampliar la noción de restricción (abarca este concepto la libertad y la coerción; es decir, alude a las coerciones que se ejercen sobre el léxico empleado en el poema).

Sugiere Levin que no debemos pensar únicamente en la posibilidad de la existencia de una gramática para la lengua ordinaria, y de otra para la lengua no

ordinaria. Podría, dice él, pensarse en una gramática que incorporarse solamente un tipo de lengua no ordinario, el de la poesía.

Cree Levin que esta gramática, en comparación con la de la lengua ordinaria, revelaría mucho más acerca de la diferencia entre ésta y el lenguaje poético que una simple lista de variantes.

Esta “selección” (la referida a qué tipo de gramática se aplicaría al lenguaje poético) nos conduce a considerar la estilística. En relación con este aspecto, nos acogemos a la aproximación de Archibald A Hill, para quien el estilo consiste en el contenido expresado por aquellas relaciones entre elementos lingüísticos que traspasan los límites de la oración, es decir, aquellas relaciones que se dan en textos.

La razón que nos induce a adoptar la aproximación de Hill es que el análisis estilístico, basado en las relaciones existentes entre los elementos lingüísticos de un texto dado, nos proporcionaría una información referida al estilo de un determinado género, que es lo que aquí nos interesa, mientras que el análisis estilístico basado en distribuciones de frecuencia y en las posibilidades transicionales, nos proporcionará una información que se refiere principalmente a un estilo individual.

La diferencia reside en que la primera se limita a estudiar los elementos presentes en el contenido, elaborando primero su propia gramática y comparándola después con la de la lengua ordinaria; la segunda aplica su análisis a una serie de contenidos distintos que se utilizan como modelo o patrón. Aquí, para este estudio, nos interesa especialmente la descripción de

las estructuras propias de la poesía en general, basada en las relaciones existentes entre los elementos lingüísticos del poema.

Según Havránck y Mukarovsky, los elementos constituidos de la comunicación ordinaria están, por lo general, automatizados; mientras que en la poesía están desautomizados, es decir, realzados. Los elementos lingüísticos automatizados no atraen la atención sobre ellos. simplemente, ejercen su función comunicativa. Los elementos lingüísticos realzados, por el contrario, sí atraen sobre sí la atención.

Para finalizar este importante aspecto, podemos decir que el efecto poético, sea cual fuere su composición, no puede explicarse recurriendo exclusivamente a las estructuras de rima y metro, pues ambas, en la poesía, se limitan a acompañar a una estructura lingüística que es “poética”, en sí misma. Esta estructura lingüística es la que abarca las funciones sintagmáticas y paradigmáticas del lenguaje, y se caracteriza porque en ella unas formas determinadas, que son equivalentes semántica o fónicamente, o bien semántica y fónicamente, a la vez, aparecen en posiciones sintagmáticas equivalentes, originando, así, tipos especiales de paradigmas en condición necesaria para la poesía; el análisis del poema habrá de revelar un léxico supeditado a esa necesidad.

- **Paradigmas y Posiciones.**

En relación con este tópico, el análisis lingüístico distingue en el lenguaje dos niveles distintos: el sintagmático y el paradigmático. De ellos se afirma que existe entre ambos una verdadera interdependencia, pues los paradigmas están formados por miembros de sintagmas y viceversa.

Levin le dedica una considerable atención al nivel paradigmático del lenguaje, pues opina que la forma en que la poesía consigue sus efectos característicos puede explicarse mejor en este nivel. Por otro lado, es sabido que todo análisis lingüístico de la poesía ha de dedicarse obligatoriamente al nivel sintagmático por ser éste el más accesible para el análisis.

Los paradigmas serán estudiados desde los puntos de vista de un marco puramente lingüístico y dentro del marco que incluye factores extralingüísticos.

Normalmente, conocemos que el término paradigma se aplica al conjunto de formas derivadas de la inflexión de una raíz

Los estudios más modernos incorporan a la definición de paradigma una consideración de los rasgos de su entorno fonético, afirmando que el paradigma guarda una indudable relación con estos rasgos. Así pues, dice Levin *“un sistema de variaciones morfológicas que corresponde a un sistema paralelo de variaciones en el entorno (y por tanto, de significado estructural) constituye un paradigma”* (12:36)

De esto extraemos que la raíz es fija y el entorno cambia; a diferente entorno, diferente forma del paradigma.



Para aplicarlo al estudio en mención, nos inclinaremos por el método del análisis que considera a los paradigmas como clases de equivalencias, es decir, clases cuyos miembros son equivalentes respecto a un determinado rasgo o rasgos

A la forma (por ejemplo, feliz y banal, ambos sustantivos abstractos) en que sus miembros se ordenan en la base, se le llama posición. Las formas son consideradas como pertenecientes a una misma clase porque todos ellos pueden ocupar idéntica posición en relación con otras, es decir, son equivalentes respecto de las posiciones que pueden ocupar en diferentes enunciados. A los paradigmas que se forman así se les llamará paradigmas de **tipo I** o clases de posición.

Es importante hacer la salvedad de que un lugar en la cadena lingüística no puede considerarse posición si no es posible la alternancia (sustitución de una forma componente de un sintagma por otra), de modo que el sintagma permanezca siendo gramatical a pesar del cambio y que las nuevas formas sean también morfológicas. Ejemplo: admirable, admirada, o si ésta atañe a elementos tanto morfológicos como no morfológicos.

Dos posiciones pueden ser consideradas equivalentes cuando admiten las mismas alternancias. Ejemplo: nombre<sup>(N)</sup> – verbo<sup>(V)</sup> - nombre<sup>(N)</sup>; las dos posiciones N son equivalentes porque permiten las mismas alternancias.

**- Posiciones y Equivalencias.**

Al respecto, dos formas son semánticamente equivalentes cuando coinciden en la parcelación del “pensamiento amorfo” exterior a toda lengua, pero utilizada por todos ellos como referencia. Así, Levin toma de Harris los siguientes ejemplos para ilustrar lo expuesto: los sinónimos se consideran equivalentes y forman paradigmas; por ejemplo, los nombres de animales, grupo de términos abstractos e incluso de términos entre los cuales pueda afirmarse que hay afinidades semánticas como: mar, estrella, luna y tiempo.

De igual forma, habrá equivalencia semántica entre paradigmas que se organizan sobre la base de la oposición de significados (noche – día, feliz – triste).

En torno a las equivalencias se afirma que en la lengua poética existen ciertas equivalencias semánticas que merecen nuestra atención; pero para esto es necesario establecer un punto de referencia con relación a que se pueda decidir que las formas son equivalentes. Al no contar con una gramática especial que pueda servir para analizar el hecho poético, se ha recurrido al concepto de “pensamiento amorfo” creado por Hjelmslev. Por lo que puede afirmarse que dos formas son semánticamente equivalentes en tanto que coinciden en su parcelación de esta masa amorfa. Las formas analizadas de acuerdo con este punto de vista difieren de las estudiadas con el punto de referencia exclusivamente lingüístico, pues las primeras son equivalentes semánticamente, mientras que las segundas lo son estructuralmente.

Sería amplio hablar de las distintas equivalencias y si hay o puede darse entre, ellas la interrelación, pero lo que sí es cierto es que las gramáticas existentes hasta el momento no son capaces de explicar las equivalencias especiales en la poesía, las cuales no se siguen automáticamente de esas gramáticas, como se siguen las equivalencias que caracterizan a las formas que se dan en el lenguaje ordinario, así lo expresa en su texto Levin.

Con respecto a la estructura fonológica de la palabra y su relación de equivalencia, Samuel Levin habla de que está fundamentada en su elemento extralingüístico y que aquí las gramáticas no nos abandonan del modo como lo hacen con respecto a la equivalencia semántica, pues, fonológicamente, el poeta se ve constreñido por las mismas normas que el hablante del lenguaje ordinario.

Con respecto a este tipo de equivalencia (la fonología), Samuel Levin dice que están determinadas para la gramática por la posición exclusivamente; sin embargo, para el análisis que realizaremos, las equivalencias de tipo físico, como la alteración, la rima, el número de sílabas, etc., son fundamentales.

Este lingüista hace una síntesis respecto a lo que son las equivalencias, aseverando que los dos modos en que las formas pueden ser equivalentes son:

1. Dos formas pueden ser equivalentes con respecto a su entorno lingüístico. Este tipo de equivalencia es denominado "tipo I " o posicionalmente equivalente.
2. Dos formas pueden ser equivalentes respecto a un factor extralingüístico, encontrándose en este aspecto el continuum general

semántico y el continuum general fonético – fonológico. O sea a las formas cuya equivalencia se basa en un criterio extralingüístico, denominado "tipo II".

A las equivalencias de tipo I, por asunto metodológico se les llamará natural.

#### - **Apareamientos.**

A este respecto, en la poética, se sintetiza lo expuesto por Levin al considerar que sobre posición, equivalencias y paradigmas se ha sido explícito. Y todos estos componentes del análisis lingüístico de la poética se entrelazan para entregarnos una aproximación lingüística de la misma.

De apareamientos, este estudioso dice que dicha relación se da cuando formas naturalmente equivalentes (es decir, equivalentes en lo que se refiere al sonido, al significado, o ambas cosas a la vez) aparecen en posiciones también equivalentes. En otras palabras, cuando existe un paralelismo de convergencias

Habrá, en poesía, un apareamiento cuando las formas son naturalmente equivalentes.

Al hablarse de este tópico es necesario mencionar los dos tipos de equivalencias en que las posiciones son comparables o paralelas dentro de una construcción.

Ejemplo de posiciones comparables equivalencias: **altos** pero **horribles** edificios, **altos** y **horribles** se dan en posiciones comparables. Otro ejemplo:

**alto, moreno y elegante** caballero. Alto, moreno, elegante ocupan posiciones comparables.

- **Posiciones paralelas en equivalencia.**

Ejemplo: buena comida y agradable música. **Buena y agradable** aparecen como modificadores, pero de diferentes palabras nucleares. De igual forma, **música y comida** están en posiciones equivalentes en cuanto a palabras nucleares modificadas. Existiendo un tipo de doble relación, denominada posiciones equivalentes en construcciones paralelas.

Se hace la observación de que las posiciones equivalentes que se dan en construcciones paralelas, no se tienen que dar necesariamente en una misma oración.

El apareamiento poético, como lo presenta Levin, deriva su efectividad de las relaciones que se establecen entre los miembros del contenido.

Para concluir este punto, en el cual sólo hemos dado un breve panorama, de lo verdaderamente extenso que es Samuel Levin, concluiremos aludiendo a la aseveración de que el apareamiento, recurso que se aconseja en poesía, es un elemento forjador de la unidad del poema y requiere como condición necesaria y suficiente la presencia de formas fónicas o semánticamente equivalentes en posiciones también equivalentes, ya sean posiciones definidas por la vía semántica o convencional. Pero lo expuesto no es condición suficiente para la poesía, pues tendría que analizarse la interacción del resto de los factores que interactúan en el poema.

- **La matriz convencional.**

(Ver explicación dada por Lázaro Carreter en el apéndice del libro *Estructuras lingüísticas de la poética de Samuel R. Levin*, pág. 38)

Concluimos las consideraciones de Samuel R. Levin, en cuanto a las estructuras lingüísticas de la poesía, enunciando su pensamiento:

***“En la lectura de una pieza poética entran diversos ingredientes, entre ellos el conocimiento de esa parte de la gramática que es común al poeta y al lector... Es legítimo introducir del poema todo lo que podamos saber acerca de una construcción y sus antecedentes de derivación transformacional” (2:101)***

**3.3. Reflexiones filosóficas acerca de la poesía, según Teófilo Baumgarten.**

Teófilo Baumgarten, (S. XVIII), presenta en sus *Reflexiones filosóficas, acerca de la poesía*, las diversas consecuencias que se desprenden del concepto poema y que han sido dichas, pero no probadas.

Pretende este filósofo—crítico demostrar que, en vez de ser antitéticas, la filosofía y el arte de componer un poema, existe, por el contrario, una unión

Expresa sus reflexiones dividiéndolas en aspectos como. evolución de la idea del poema y sus términos apropiados, la imagen del conocimiento poético, el método del poema, el lenguaje poético, comparación de su definición sobre poética con otras y al final presenta un panorama general de la poética.

Las ideas fundamentales de su teoría parten de:

A. **Discurso:** y lo define como una serie de palabras que designan representaciones enlazadas así:

+ Palabras + representaciones de esas palabras + enlaces entre las palabras y representaciones.

B. **Representación:** se refiere a las representaciones sensibles, que son las recibidas por la parte inferior de la facultad cognoscitiva (sentidos), (la superior es el intelecto).

La facultad cognoscitiva inferior nos dará contenidos confusos y distintos; también proporcionará grados máximos para el conocimiento.

Es una teoría racionalista.

C. Llamamos **discurso sensible** al que contiene representaciones sensibles. La representación sensible se obtiene con la facultad cognoscitiva inferior; hay un discurso sensible, discurso cuyas palabras se refieren a representaciones sensibles. (Consta de series de palabras sensibles).

D. **Las representaciones sensibles** enlazadas han de conocerse por el discurso sensible.

E. **El discurso sensible** está conformado por distintas partes: 1- Representaciones sensibles; 2- el nexo de éstas; 3- Las palabras o sonidos articulados que son representados por las letras y éstas nos manifiestan sus signos.

F Se entiende por **discurso sensible perfecto** aquél en el cual cada parte (palabras, representaciones, enlaces) contribuye con el conocimiento de las representaciones sensibles (conocimiento + sensibilidad).

G. El **discurso sensible** será tanto más perfecto cuando sus varias partes favorezcan, al máximo, la aparición de representaciones sensibles. En otras palabras, todas las partes del conocimiento contribuyen a las representaciones sensibles.

H. **Es Poesía** el discurso sensible perfecto. (Todas las partes del conocimiento de representaciones sensibles) Este concepto es neoclásico. Y **Poética** llamamos al conjunto de reglas que se le aplica a esa **Poesía**. Y **Filosofía poética** a la ciencia poética (talento, disposición, capacidad de hacer poesía), **Arte poético** al hábito o disposición de componer el poema. Y **Poeta** al hombre que goza con esta inclinación.

#### - Diferencia entre poema y poesía.

¿Qué es poema? Es un discurso que tiene las palabras como signos suyos, representaciones sensibles y enlaces de éstas.

¿Qué es poesía? El discurso sensible perfecto. (Lo que lleva al conocimiento, a las representaciones sensibles).

¿Qué es poético? Es todo lo que puede contribuir en algo a la perfección del poema; es decir lo que coadyuva a la perfección en el discurso y a lo sensible. (Lo poético es lo que contribuye a la representación sensible o sea a



lo que es poesía). Todo lo expuesto es para decir qué es Poesía, según Baumgarten

- **Las representaciones sensibles** (es la semántica del texto) constituyen las partes del poema; por lo que son poéticas. Éstas son de dos clases:

A. **Representaciones directas:** se refiere a las representaciones sensuales y se entiende por sensuales aquellos cambios que se representan en el objeto representado.

Las representaciones sensuales son más inmediatas y éstas son el LECTOR, excitan los afectos, iéndose a la poesía lírica.

B. **Imágenes** son representaciones mediatas, no son sensuales, pero son sensibles y de ello por sí mismas son poéticas (se obtienen con la facultad inferior).

Hay dos clases de imágenes:

Representaciones mediatas: 1- posibles, 2- imposibles en el mundo real.

A las dos se les llama ficciones (figuración).

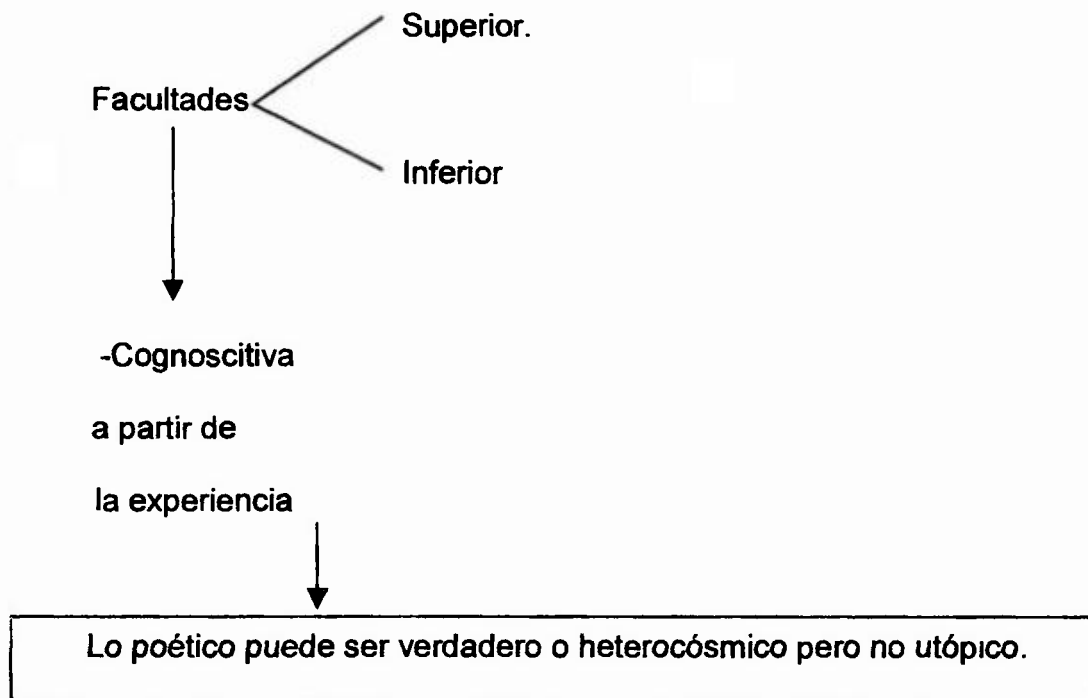
- **Imágenes posibles:** se les llaman ficciones verdaderas (no son reales) son posibles en el mundo real.
- **Imágenes imposibles:** no son posibles en el mundo real. Se les llama ficciones.

Las ficciones son de dos tipos:

- **Utópicas:** imposibles en cualquier mundo. No son poéticas
- **Heterocósmicas:** sólo son imposibles, en el mundo real; en otro podrían ser posibles.

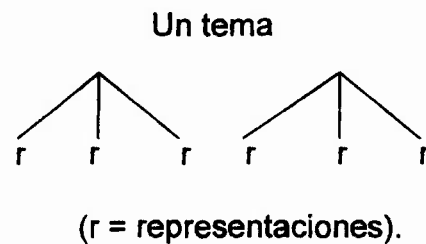
Las representaciones poéticas no pueden ser utópicas y las heterocósmicas no pueden ser posibles en el mundo real (entendiéndose mundo real. conocimiento por la facultad inferior, los sentidos).

Figura 2. Esquema sintético, según Levin



### Otros conceptos básicos en su teoría.

Con respecto al tema Baumgarten habla de representaciones sensibles que no dependen de otras; pero sí dependen de ellas otras. Es entonces una representación independiente autónoma. Todo discurso, entonces, puede tener un tema. Y si hay dos temas, la otra depende de la autónoma, que es la representación de la cual se derivan los otros (temas), siendo éste el básico, para el enlace (semántico).



Unos con otros tienen tipos de enlaces coordinativos (enlaces entre representaciones que pertenecen al plano semántico del discurso y no al plano formal (el de las palabras).

El tema es un modo de enlazar semánticamente. De él se derivan por coordinación o subordinación las otras relaciones.

Según este filósofo – crítico – teólogo, la composición poética debe ir de lo (-) menos conocimiento a lo (+) más conocimiento. Si es de + a – no es poético, pues no sería un método perfecto de exponer lo sensible.

El método une. Este debe ordenar los enunciados para que se vaya de lo - a lo + conocido por medio de inferencias de: unos conocidos + otros conocidos = otro conocimiento

Con relación a las palabras: Él dice que tienen 2 partes

- Sonidos
- Ideas

La semántica de éstas estará en el léxico

Las palabras = semántica, léxico.

Las palabras son sonidos articulados que designan algo.

El lenguaje (es lo mismo) en iguales planos es el reflejo del pensamiento.

En las palabras introduce el lenguaje figurado:

(Palabras: metáfora, alegorías, tropas, etc.)

(Sonidos articulados: conceptos métricos).

En la esfera de las palabras estarán, entonces, la métrica y el léxico: semántica y fonética. La metáfora puede trasladar al plano de lo sensible lo que no es sensible, por lo tanto es poético (imágenes = representaciones sensibles).

A partir de la semejanza puede traducirse al plano sensible lo que no es sensible

Plano de la semejanza. C es semejante a C, en qué sentido, con respecto a qué cosa o respecto a A. Un ejemplo clarifica lo expresado Este criterio es aplicado al concepto de metáfora, dos elementos muy distintos (dos animales puede ser muy disímiles pero son semejantes en el hecho de ser animales).

Hembra – macho > antónimos = esfera de la experiencia = animales.

Se concluye diciendo que son equivalentes, porque están en el mismo paradigma. Todo lenguaje figurado es poético.

En torno a la Fonética nos dice que POESÍA es el conocimiento sensible y el sonido articulado es sensible.

Lo auditivo reflejará la mayor perfección, lo que es altamente poético, ya que está vinculado con el plano sensible.

La parte auditiva se organiza métricamente y el verso es discurso proporcionado. La medida y la proporción son del verso griego – latino: verso cuantitativo

Lo métrico más los recursos nos ayudan al goce auditivo vinculado al plano sensible determinan que es poético. Y el VERSO tiende a enfatizar lo poético, es decir al conocimiento de las representaciones sensibles.

Finaliza, Baumgarten, definiendo POESÍA al estilo Aristotélico POESÍA es: *“imitación de la naturaleza”*. (14:37 )

Concluimos los Principios de la poética, según Teófilo Baumgarten diciendo que éste aplica al campo de las estructuras literarias (poesía) el racionalismo de Laine y que su teoría sobre la POÉTICA es DEDUCTIVA, usa el método cartesiano; que es discursiva; desarrolla una premisa lógica

Desarrolla una arquitectura geométrica basada en axiomas, teoremas, (deducciones).

El objetivo no es racionalista, pues la poesía no tiene esas características; es confusa, no es estrictamente racional, con profundidad sensible y responde a otro tipo de conocimiento.

### 3.4. Los géneros del discurso de T. Todorov vistos a través del texto de *Las iluminaciones*.

T. Todorov plantea sus reflexiones sobre *La Poética* basándose en el estudio del texto *Las iluminaciones*, cuya literatura se refiere a los poemas en prosa de Rimbaud

Contempla para el estudio de este texto, distintas actitudes como lo son:

- 1) La crítica evemerista, la cual está basada en la vida y obra del autor.
- 2) La crítica etiológica: es aquella que busca las razones, el porqué de las cosas, es decir, explica cada elemento del texto
- 3) La crítica esotérica. es aquella que trata de explicar cada elemento oculto, reservado en el texto.
- 4) La crítica paradigmática: esta crítica parte del postulado de la continuidad; está desprovista de significación; de que la función del crítico es aproximar elementos del texto más o menos alejados para mostrar así su similitud, su oposición o su parentesco. Es así como se demuestra que el paradigma es pertinente.

Estas son las actitudes que plantea T. Todorov frente a un texto poético.

Escoge el texto de Rimbaud porque asevera se presta para estas “operaciones”, ya sea en el plano temático, semántico – estructural, gramatical y formal.

- T Todorov frente a su postulado Asevera que en poemas en prosa se está en mayor capacidad de encontrar la poética pura, ya que se aísla el

verso, se reduce la esfera de la consideración y se queda en el contexto de lo poético, de un mensaje que no depende de restricciones formales.

Las características de su postulado (los cuales comparten, también Suzanne Bernard) son:

- Muy organizado: tiene relaciones sistemáticas entre las partes. Esto aseguraría la cohesión, característica importante de un texto poético.
- Se refiere a un presente externo (fuera del tiempo) El universo del discurso está en el plano de la intemporalidad
- Tendencia oximorónica unión de contrarios; lo prosaico con lo poético, unión de poema y prosa.

Plantea, en síntesis, este crítico, el orden, la coherencia y la continuidad como características predominantes en un texto poético.

#### IV CAPÍTULO: LA ESTRUCTURACIÓN.

***“... Se puede alimentar la convicción de que un poema sólo revelará la vida misteriosa que late en él cuando se sepa captar su estructura”. (15:204)***

##### 4.1. Según Wolfgang Kayser.

Kayser alude que es urgente, con relación al lenguaje, la estructuración, pues una conversación suelta en que una palabra tira de otra, no aspira a ninguna unidad.

Al referirse a la estructuración en la literatura dice:

***“En cambio, en la literatura, que crea sus propias cosas, su mundo; son productos de la creación personal, la sucesión de los hechos, su conexión, la supraordenación y subordinación, la contextura lingüística desde el principio al fin; en una palabra: toda la estructuración es producto de la creación personal”. (15:203-204)***

##### 1. Problemas de estructuración de la lírica.

- La pérdida de la unidad, que por fines pedagógicos nos obligan a hacerlo.

La unidad y vida de un poema estarán basadas en la estructuración, según Kayser.

Al referirnos a la estructuración de un poema, se debe tener presente las distintas estructuraciones: la estructura externa (la estructura métrica), la estructura sonora, la estructuración rítmica y la estructuración uniforme de significados.

Propone W. Kayser la tentativa de contemplar unidas las cuatro estructuras, ya que ninguna de ellas están en aislamiento absoluto; el ritmo está



fundamentado indispensablemente en la estructura externa. Y se asocia con la sonoridad, que, a su vez, necesita del significado de las palabras para su perfecto desarrollo. Los cuatro estratos (como los llama Kayser) se condicionan y sustentan mutuamente. Asegura que, si existe una leve discrepancia entre éstos, no origina contrastes perturbadores, sino por el contrario, dicha oscilación resultaría beneficiosa para el poema, por cuanto se toma un nuevo medio para su construcción.

W Kayser es tajante al referirse a la cohesión que debe existir en estos estratos pues dice: "el estrato de los significados no representa verdadera sustancia del poema ni es el único sometido a estructuración" (4:212)

Es decir, los demás estratos son de igual forma esenciales en la evolución y estructuración del mundo poético, que en el lenguaje de la ciencia de la literatura se llama, dice Kayser, proceso lírico. Y que la sustancia de la poesía lírica resultará de la actuación unitaria de los estratos y que irá desarrollándose progresivamente.

Para finalizar este tópico, tan interesante, citaremos las palabras de W. Kayser:

***"Una parte de los resultados – p. Ej. : la existencia de un centro secreto, el predominio de los medios lingüísticos irracionales, como sonido y ritmo; la vaguedad de los significados y la metamorfosis de las energías del sentido de las palabras; la ligazón íntima y la fusión de la esfera objetiva con la subjetiva – todo esto indica ya la esencia de la lírica o, más bien, de un género lírico. Simultáneamente se puede comprobar que la interpretación completa de una poesía se ve muy favorecida por la comprensión exacta de su estructuración". (15:212)***

## **4.2. Estructura de R. Jakobson.**

### **4.2.1. La propuesta de R. Jakobson.**

#### **4.2.1.1. Principios básicos de esta propuesta.**

Roman Jakobson presenta en su libro *Lingüística y Poética* sus principios sobre la relación que hay entre la poética y la lingüística.

Él enuncia que la poética se ocupa de responder a la pregunta. ¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? Cuya respuesta asevera que el objeto principal de esta ciencia es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal; por eso su gran importancia dentro de los estudios literarios. Su problema central es la estructura verbal.

Al referirse a la Lingüística nos dice que es la ciencia que engloba toda la estructura verbal, luego entonces, se puede considerar a la poética como parte integrante de aquélla.

Nos dice Jakobson que existen argumentos en contra de tal afirmación, pero que necesitarían ser discutidos a fondo, porque cierto es que muchos rasgos poéticos forman parte, no sólo de la ciencia del lenguaje, sino también de toda la teoría de los signos o sea la semiótica general.

Sin embargo, la afirmación hecha sirve para el arte verbal y para todas las variantes de la lengua; por compartir ésta muchas propiedades con cualquier otro sistema de signos.

Para Jakobson el lenguaje debe ser investigado en toda la gama de sus funciones. Por eso, es necesario discutir el lugar que ocupa la poética dentro de las otras funciones.

Un esbozo de ella requiere, según este lingüista, un examen conciso de los factores que entran a formar parte de cualquier hecho del habla, de cualquier acto de comunicación verbal. El **hablante** envía un **mensaje** al oyente; para que sea operativo, ese mensaje requiere un **contexto** a que referirse (referente) susceptible de ser captado por el **oyente** y con capacidad verbal o de ser verbalizado; un **CÓDIGO** común a hablante y oyente (un codificador y un descifrador), y, por último, un **CONTACTO**, un canal de transmisión y una conexión psicológica entre hablante y oyente que les permita a ambos comunicarse.

Dicho esquema sería así:

Figura 3. Esquema poético según Jakobson.



Estos seis elementos realizarán una función diferente del lenguaje.

La estructura verbal del mensaje dependerá de la función predominante.

- Cuando la tendencia es hacia el **referente**, una orientación hacia el contexto, se estará dando la función REFERENCIAL, “Denotiva”, “Cognoscitiva”; como sabemos es tarea primordial de numerosos mensajes.
- La función EMOTIVA o EXPRESIVA enfocada hacia el **hablante** aspira a una expresión directa de la actitud de éste hacia lo que está diciendo; produce una impresión de cierta emoción, ya sea verdadera o fingida.
- Orientada hacia el OYENTE, la función CONATIVA, encuentra su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo, desde el punto de vista sintáctico, morfológico, fonológico, se desvían de otras categorías nominales y verbales.
- Existen mensajes cuya función primordial es establecer, prolongar o interrumpir la comunicación para comprobar si el canal funciona continua del interlocutor. Este es el CONTACTO o función FÁTICA.
- Siempre que el hablante y / o el oyente necesita comprobar si emplean el mismo código, el habla fija la atención en el **código**: representa una función METALINGÜÍSTICA.

Se han mencionado los seis factores involucrados en la comunicación verbal, excepto el propio MENSAJE. La tendencia hacia el MENSAJE, como tal, es la FUNCIÓN POÉTICA, que no podría ser estudiada si se le aparta de los problemas generales del lenguaje, y por otra parte éste requiere una consideración profunda de su función poética. Dice Jakobson: *“Cualquier*

***intento encaminado a reducirla a poesía o viceversa constituiría una forma engañosa de simplificar las cosas al máximo". (13:39)***

Asevera este lingüista que, si bien es cierto que esta función no es la única, sí es la más sobresaliente y determinante; pero hace la salvedad que el estudio lingüístico de la función poética debe sobrepasar los límites de la poesía, y, por otra parte, el análisis lingüístico de ésta (poesía) no puede limitarse a aquella (función poética); porque las características de los diversos géneros poéticos implican una participación escalonada diferente por parte de las otras funciones verbales, junto con la función poética dominante. Ejemplo, la épica involucra al aspecto referencial del lenguaje; la lírica está ligada a la función emotiva; la poesía está imbuida de la función conativa y es apelativa o exhortativa.

Se han descrito las seis (6) funciones básicas de la comunicación verbal, por lo que se presentará el esquema de factores fundamentales, con el correspondiente compendio de las funciones.



Tras lo expuesto Jakobson lanza su interrogante: ¿en qué consiste el criterio lingüístico empírico de la función poética?, ¿Cuál es el rasgo inherente indispensable de cualquier fragmento poético?. Nos responde recordándonos los dos modelos básicos que se utilizan en una conducta verbal: **la selección y la**

**combinación.** El hablante selecciona un nombre, por ejemplo. Niño (entre varios: niño, joven, chico, muchacho, párvulo, efebo, púber, etc.). Puede seleccionar un verbo emparentado semánticamente: duerme, juega, baila, canta, estudia y los combina dentro de la cadena de la lengua. La **selección** tiene lugar a base de una **equivalencia, desigualdad, sinonimia y antonimia**; mientras que la **combinación** se basa en la **proximidad**. Así, se establece el principio de que: **La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación** (Selecciono y combino), La equivalencia se convierte en un recurso constitutivo de la secuencia.

Francisco Abad en su estudio preliminar del libro de Lingüística y Poética de Roman Jakobson nos sintetiza la función poética de este lingüista. La concretiza en tres aspectos:

1. Estudio del estilo.
2. El estilo.
3. El esbozo del análisis lingüístico.

En el Congreso de Lingüistas, en 1952 en Indiana y seis años después se da el Congreso sobre el estilo, Levi – Strauss y Jakobson exponen sus impresiones.

Levi-Strauss opinaba que al ser la lengua “espejo” de la cultura, los lingüistas debían hacer uso de toda clase de materiales idiomáticos diversificados. A él se le atribuyen las palabras de que: “El Lenguaje – escribió- **es susceptible de ser tentado como un “producto” de la cultura: una lengua, usada en una sociedad, refleja la cultura general de la población.**” (2:12)

Proponía Levi-Strauss a la ciencia idiomática la adopción de sistemas teóricos descriptivos adecuados y la acogida de las reales variedades de la lengua; es decir la concreción acerca de la faz multidiversificada del idioma. Una de las variedades, la artística iba a ser atendida por Roman Jakobson.

Así esboza su principio:

***“Todo hecho lingüístico implica un mensaje y cuatro elementos en conexión con él: el emisor, el receptor, el contenido del mensaje y código empleado... La preponderancia del contenido del mensaje dista mucho de ser la única posibilidad. Actualmente, la importancia de los demás factores del mensaje empieza a llamar más y más la atención de los lingüistas” (13:13)***

Jakobson pedía que se tuviese creciente interés por las diversas finalidades del mensaje y la diversa textura de la conformación del mismo, derivada de ellas. Y en particular subrayaba el principio estético del mensaje en sí mismo

El concepto de estilo como selección o elección lingüística incluye la estilística de la lengua y la estilística del habla.

Elabora Jakobson, entonces, su escrito señero **Linguistics and poetics**, cuya idea central era la necesidad de estudio del idioma en todas sus manifestaciones. Al igual que Vaegelin, señala que el tema de mayor importancia de la lingüística era el de la revisión de la “hipótesis monolítica del lenguaje”, por lo que era necesario investigarlo en toda la variedad de sus funciones.

Considera Jakobson que para referirse a la función poética como propiedad de los textos artísticos se precisan dos aspectos:

- 1 Una vivencia singular e intencional de lo inmanente de los mismos.
2. Su reducción hasta lo específico, hasta lo unitario o esencial.

Engloba la Poética en el cuadro de una semiótica artística. Ante esto, nos plantea la interrogante: ¿De qué se ocupa específicamente la aludida ciencia Poética?

Citaremos la respuesta dada a esta pregunta:

***“Trata de la estructura lingüística y en general de todo lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte; asimismo se ocupa de las relaciones entre la expresión y el contenido en el discurso literario, de las sustancias denotadas – connotadas por el texto: trata “de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje”. (13:15)***

La estructura verbal del mensaje depende de la función que sea en él predominante; cuando es la poética se dará el enunciado “la orientación hacia el mensaje como tal; es decir el mensaje por el mensaje. Es importante saber que la función poética no es la única presente en el arte verbal, sino sólo la determinante.

Según Román Jakobson y su planteamiento teórico, la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. Este principio o artificio compositivo le otorga el carácter connotativo a la obra; otorgándole la satisfacción psicológico – estética de lo inesperado que surge de lo esperado.



Convergirán en el texto literario frente al estudio de la función poética y la enunciada secuencia, la reiteración de la **figura fónica** y de las **figuras gramaticales**.

Concluimos enunciando, que las estructuras lingüísticas en la poesía de Levin, S.R, reafirma las ideas de Jakobson de la ley estructural que caracteriza a la poesía: formas equivalentes aparecen en posiciones equivalentes. Esta es en síntesis su teoría o propuesta.

Para demostrar que en la poesía del vate panameño Pedro Correa Vásquez, hay unidad, cohesión y permanencia que le han garantizado un sitio especial en la literatura panameña, presentaremos el análisis de los poemas "*Notas tétrico-telúricas*", del libro **Plagio**, ganador del Concurso Ricardo Miró 1982 y "*Esperanza cansa*", del texto poético "***La canción del pordiosero***", Premio Ricardo Miró 1993. Ambos textos serán sometidos a la consideración de los principios y postulados de estructuras de críticos literarios como R. Jakobson y T. Todorov.

Al finalizar el estudio de estos dos poemas, se hará una breve comparación para establecer qué convergencias o diferencias presentan dichas estructuras y así sustentar con las evidencias la consistencia poética de estas obras, que privilegian nuestras letras y que, además, pertenece a producciones distintas por estar la obra de Correa Vásquez dividida en tres etapas.

**4.3. Aproximación al fenómeno poético de Pedro Correa Vásquez en “Esperanza cansa”(Canción del pordiosero)”, según la función poética de R. Jakobson.**

Se ha extraído del libro *La canción del pordiosero*, Canto II, el poema ESPERANZA cansa.

El jurado calificador se refirió a esta obra diciendo que: ***“estamos ante una obra desgarradora que trata de crear una biografía humana mediante tres cantos orgánicamente estructurados” (11: 31)***

Se aludió, también, a que en esta obra poética el autor logró un manejo incuestionable de los elementos formales que permitirán la trascendencia de los poemas, pues ellos corroboran la profunda preocupación que tuvo siempre este poeta por el hombre y su abandono. Hay en este poemario una lograda asimilación de la cultura poética universal con la recurrencia de imágenes bíblicas, y, en ocasiones, renacentistas.

Para concretizar, se puede señalar que no es un poemario que se desgasta en un innecesario pesimismo, sino que deja entrever la luz que representa “la esperanza y ésta una forma de reasignación en que el ser humano encuentra un poco de sosiego a sus males”.

***ESPERANZA cansa***

*La flor que viste en la mañana.  
- sueña el hombre solitario -  
guardará para siempre su candor,*

*Puede ser que sea ahora lanza,  
Que sea ahora mansa  
paloma  
para recordar.*

*Si es lanza, mata  
 Si es mansa, engaña.  
 Esperanza, mira que él alcanza otro peldaño en medio del dolor.  
 Mira que los vientos lo derrumban y sueña con su último calor.*

*Eres tú la culpable de los males.*

*(Si esa flor que pusiste en la alborada  
 hubiera durado para siempre,  
 no habría en el mundo tanto llanto y tanto horror).*

El poema está constituido por 16 versos, con métrica irregular y paralelismo fónico con:

CUADRO 1. Métrica irregular y paralelismo fónico del poema

| <b>RIMA CONSONANTE</b> | <b>RIMA ASONANTE</b> | <b>SIN RIMA</b>  |
|------------------------|----------------------|------------------|
| <b><i>Candor</i></b>   | <i>mañana</i>        | <i>solitario</i> |
| <b><i>dolor</i></b>    | <i>mata</i>          | <i>recordar</i>  |
| <b><i>calor</i></b>    | <i>engaña</i>        | <i>último</i>    |
| <b><i>horror</i></b>   | <i>alborada</i>      | <i>males</i>     |
| <b><i>lanza</i></b>    |                      | <i>siempre</i>   |
| <b><i>mansa</i></b>    |                      | <i>paloma</i>    |

El siguiente análisis estará basado en dos aspectos: la **estructura fónica** y la **estructura de apareamiento natural gramatical** (estudio morfosintáctico-semántico).

Para dicho análisis tendremos en cuenta la función poética jakobsoniana, que consiste en proyectar las equivalencias del nivel paradigmático sobre el eje sintagmático; estas equivalencias entre ambos ejes permitirán hablar de

correspondencias fónicas y semánticas, correspondencias de continuidad, para así lograr la cohesión, unidad y permanencia del poema (llámese poética).

Es imperativo en ese análisis decir que la poética trata de la estructura verbal y que la lingüística es la ciencia que engloba toda la estructura verbal; luego, entonces, la poética es parte integrante de la lingüística.

En este trabajo analítico se contemplará el eje fónico sobre el eje gramatical; los paradigmas en relación de similitud; los sintagmas en relación de continuidad; las relaciones de similitud sobre el eje donde opera la continuidad y el mensaje que envía el poema. De esta manera se plasma el análisis literario (poético) de Román Jakobson.

En el primer terceto:

*La flor que vista en la mañana  
- sueña el hombre solitario-  
guardará para siempre su candor.*

En relación con lo fónico, encontramos la presencia de una isotopía fónica en torno a la vocal **a** (13 veces), imprimiéndole claridad al verso como la mañana; la aparición de la vibrante múltiple **r** (7 veces), **aportándole color y suavidad al sustantivo que cierra el terceto candor**. Existe la preponderancia fónica de las vocales medias, abiertas, en posición fuerte, para establecernos así la equivalencia

La aliteración de la **s** sibilante en la primera estrofa va a significar onomatopéyicamente **el silencio**.

*...viste...  
sueña... solitario...  
...siempre su...*

La existencia de las bilabiales **m**, **mb** y **mp**, refuerzan el terceto de vigor y fuerza: mañana, hombre, siempre, (Sonoridad).

Las vocales abiertas, medias se encuentran todas en posición fuerte, dando lugar a la equivalencia fónica que va a estar latente a través de todo el poema.

En la segunda estrofa:

*Puede ser que sea ahora lanza,  
Que sea ahora mansa  
paloma  
para recordar.*

En esta estrofa vuelve a darse una isotopía fonética con la vocal **a** (15 veces) y la vibrante múltiple **r** (6 veces). Ambos sonidos aparecen nuevamente en la palabra que cierra el verso: **recordar**, pero ahora acompañándola lateralmente, adquiriendo esta vibrante dentro del poema un significado de dureza o aspereza. La reiteración de la equivalencia fónica se va a dar también a través de las vocales abiertas, medias. La **| r |** nos ejemplifica la esperanza que a veces es buena, pero otras, es mala.

En la tercera estrofa:

*Si es lanza, mata  
Si es mansa, engaña.*

En esta única estrofa dística o pareada vuelve a reiterarse la supremacía de la isotopía fonética de la vocal **a** (8 veces), pero ahora con un significado connotativo lastimero y heridor.

Aquí también surge la preponderancia de las vocales abiertas en posición fuerte.

Existe equivalencia fónica tanto en el nivel sintagmático como en el paradigmático en el plano de la continuidad.

CUADRO 2. Planos del poema *Esperanza cansa*

| <b>PLANO SINTAGMÁTICO</b>       | <b>PLANO PARADIGMÁTICO</b> |
|---------------------------------|----------------------------|
| <i>Si es lanza, si es mansa</i> | <i>Si es lanza</i>         |
|                                 | <i>Si es mansa</i>         |

*Esperanza, mira que él alcanza otro peldaño en medio del dolor.  
Mira que los vientos lo derrumban y sueña con un último calor.*

Sigue dándose la supremacía de las vocales medias, abiertas; la vocal **a** (11 veces) y la vocal **e** (12 veces), con la excepción de que las vocales cerradas **i, u, a** diferencia de las otras estrofas, se encuentran en posición fuerte: **miran, derrumban, último.**

La vibrante múltiple en **derrumban** presenta un valor onomatopéyico de **rodadura**. La reiteración fónica del verbo mirar en el plano sintagmático y paradigmático (posicional) establece la reiteración de la equivalencia en el plano de la continuidad.

*Eres tú la culpable de los males.*

En la estrofa de un solo verso, que aparece en el poema, continúan prevaleciendo las vocales medias, abiertas en posición fuerte, en contraposición con la **u** del pronombre personal en segunda persona singular **tú**; (*Esperanza*) que es cerrada, doblemente acentuada en posición gráfica y fuerte

La existencia de la consonante l líquida le da fluidez al verso

*...la culpable de los males.*

La sibilante s con que culmina el verso que inicia esta estrofa, la cierra dándole un significado connotativo de susurro.

La estrofa explicativa que cierra el poema coincide con la primera, pues son tercetos, y en la última, al igual que en la primera, vuelve a incidir la isotopía fónica que prevalece en el inicio del discurso; la vocal a aparece (14 veces) con la misma connotación de claridad como lo es la vida, y vuelve a aparecer la consonante vibrante múltiple r (10 veces); ahora cerrando el verso el sustantivo **horror**, el cual le da al poema un contraste oscuro como oscura es la muerte; la aparición de la vocal o (2 veces) y de la vibrante múltiple en el sustantivo que cierra el terceto le imprime dureza como lo es la muerte: dura y difícil.

La existencia de las vocales cerradas en este terceto está dada en la reiteración de la posición fuerte: pusiste, habría, mundo.

A través de la corroboración de las reiteraciones fónicas, que dan lugar a las equivalencias fónicas, en la estructura fónica, se puede afirmar que el poema en ese plano posee unidad, coherencia y permanencia.

**CUADRO 3. Comprobación de la recurrencia fónica de carácter vocálico en el poema.**

| SONIDOS<br>VOCÁLICOS<br><br>ESTROFAS | FUERTES |    |    | DÉBILES |   |
|--------------------------------------|---------|----|----|---------|---|
|                                      | a       | e  | o  | i       | u |
| 1                                    | 13      | 8  | 4  | 8       | 2 |
| 2                                    | 15      | 8  | 4  | -       | 1 |
| 3                                    | 8       | 3  | 0  | 2       | 0 |
| 4                                    | 11      | 12 | 10 | 5       | 4 |
| 5                                    | 3       | 5  | 1  | -       | 2 |
| 6                                    | 14      | 9  | 11 | 5       | 4 |

#### **La estructura de apareamiento semántico.**

En el plano morfosintáctico el sustantivo *esperanza* está escrito en mayúscula cerrada: **ESPERANZA**; en la estructura léxica **nos conduce a un verbo sustantivo** inmerso dentro del sustantivo: el verbo **esperar**, que llevado al plano semántico significa que el tanto esperar dentro de la esperanza cansa; al respecto podemos interpretar connotativamente una antítesis semántica: “la esperanza que conforta se torna enemiga del hombre”.

En el plano semántico podemos aplicar la Técnica del Anagrama, donde los sonidos o letras que componen un nombre propio (*Esperanza*), se encuentran diseminados en el título y en todas las estrofas del poema de manera implícita o explícita.



**Veamos: ESPERANZA, cansa, candor, lanza, alcanza.**

En el nivel morfosintáctico podemos señalar que en el primer terceto hay un artificio estructural; una correlación entre éste y el último terceto; es una correlación recolectiva, pues recoge lo que se encuentra regado o repartido a lo largo del poema y que al final se agrupa.

### **PRIMER TERCETO**

*La flor que viste en la mañana  
\_sueña el hombre solitario\_  
guardará para siempre su candor.*

### **ÚLTIMO TERCETO**

*(Si esa flor que pusiste en la alborada  
hubiera durado para siempre,  
no habría en el mundo tanto llanto y  
tanto horror).*

El terceto de apertura y el de cierre presentan una correspondencia semántica, que le dé unidad temática al mensaje poético; tal situación se concreta en el paralelismo sinonímico que presentan ambos tercetos.

### **PRIMER TERCETO**

*Flor (sustantivo)*

*Viste (verbo)*

*Mañana (sustantivo)*

*Para siempre (prep. + adv.)*

### **ÚLTIMO TERCETO**

*Flor (sustantivo)*

*Pusiste (verbo)*

*Alborada (sustantivo)*

*Para siempre (prep + adv.)*

Iguals categorías gramaticales existen en los dos tercetos y similitud semántica para damos el apareamiento natural gramatical. También hay correspondencia sintáctica.

Veamos:

*...flor que viste en la mañana*

Sust. + relac. + verbo + prep. + art. + sust.

*...flor que pusiste en la alborada*

Sust. + relac. + verbo + prep. + art. + sust.

El sustantivo flor en el plano semántico tiene valor connotativo con: mañana (fragancia, frescura), candor (inocencia), lanza (espina), mansa (ternura), paloma (efímera), dolor (llanto), alborada (fragancia, frescura), llanto (sufrimiento).

En el nivel léxico-semántico, la aparición de las prosopopeyas hace énfasis en el tema del poema: ESPERANZA cansa.

*La flor que viste en la mañana **guardará para siempre su candor.**  
Esperanza, mira que él alcanza otro peldaño en medio del dolor.  
Mira que los vientos lo derumban y sueña con su último calor.  
Eres tú la culpable de los males.*

En la segunda estrofa, a nivel morfosintáctico, podemos señalar que, además de los dos encabalgamientos que provocan desajustes entre la estructura sintáctica y el ritmo del verso, encontramos una doble anáfora elíptica así:

*(Puede ser) que sea ahora mansa  
paloma.*

*(Puede ser que sea ahora) paloma  
para recordar.*

Pero si tomamos en cuenta la anáfora elíptica nos encontramos con una estructura paralelística-enumerativa (6 sintagmas) con iguales categorías

gramaticales y posicionales en el plano de la continuidad e igualmente presenta la misma estructura elíptica, para dar lugar al apareamiento natural gramatical.

**Veamos.**

*Puede / ser / que / sea / ahora / lanza. (6 sintagmas)*

*Puede / ser / que / sea / ahora / mansa. (6 sintagmas)*

En el nivel léxico-semántico hay una antítesis emparentada con el oxímoron en la segunda estrofa:

*...que sea ahora lanza  
que sea ahora mansa*

Esto se refuerza en el verso de la siguiente estrofa; primero como una sinonimia: *...lanza, mata*, y luego como una antítesis emparentada con el oxímoron presente en la única estrofa dística: *...mansa, engaña*.

La estrofa dística posee iguales categorías gramaticales y sintácticas, que llevadas al plano de la continuidad posicional, corroboran al apareamiento natural gramatical.

En este pareado encontramos una estructura bimembre simétrica, paralelística enumerativa, con cuatro sintagmas.

**Veamos:**

*Si / es / lanza / mata . (4 sintagmas)*

*Condic. + verbo + sust. + verbo.*

*Si / es / mansa / engaña . (4 sintagmas)*

*Condic. + verbo + sust. + verbo*

En el plano sintagmático, la cuarta estrofa inicia con un vocativo, que se reitera elípticamente en el siguiente verso y que adquiere en la de un único verso, el significado de pronombre personal en segunda persona singular, dándole cohesión al poema.

Veamos:

Esperanza, mira...

(vocativo)

(Esperanza) mira...

(vocativo elíptico)

Eres tú...

(Pronombre personal de segunda persona singular: Esperanza)

El pronombre personal singular en tercera persona *él* establece la relación semántica con el hombre solitario del segundo verso del primer terceto así:

... mira que *él*...

... y *él* sueña...

(elíptico)

Semánticamente existe a través del sustantivo *esperanza* una antítesis: la **ESPERANZA** cansa, ella es la culpable de los males, pero ella misma permite alcanzar peldaños y buscar en ella el último calor, o sea un refugio, en síntesis, lo último que pierde el hombre es la esperanza.

En el último terceto que es el explicativo, corroborado por los paréntesis, es una reminiscencia bíblica del paraíso frente al pecado del hombre, encajando semánticamente el tema de la esperanza que le queda al hombre. Confirmado en la segunda estrofa con la frase **puede ser** en forma explícita y elíptica, tomando un valor connotativo de: **posibilidad** como la esperanza.

Los cuantificadores universales corroboran la red existencial humana al cerrar el poema con **“tanto llanto, tanto horror”**.

Para sintetizar y transmitir el mensaje poético semánticamente en el poema ESPERANZA cansa, las palabras se reparten entre tres campos asociativos distintos: **la vida, vana esperanza y la muerte**.

Correspondencia morfosintáctica.

CUADRO 4. Campos asociativos del poema

| <i>VIDA</i> | <i>ESPERANZA</i> | <i>MUERTE</i> |
|-------------|------------------|---------------|
| flor        | sueña            | lanza         |
| mañana      | recordar         | mata          |
| hombre      | alcanza          | engaña        |
| candor      |                  | dolor         |
| paloma      |                  | derrumban     |
| peldaño     |                  | culpable      |
| calor       |                  | males         |
| alborada    |                  | llanto        |
| mundo       |                  | horror        |
|             |                  | solitario     |

La función poética de Román Jakobson es corroborada a través de los planos fónicos, morfosintáctico y semántico. Las equivalencias dadas en base las reiteraciones en las dos estructuras (fónica y de apareamiento) evidencian la unidad, cohesión y permanencia del discurso poético.

Para finalizar, podemos, como críticos, señalar que, muchas veces, el poeta es consciente de ciertas sensaciones producidas por el sonido y que, sin duda, utilizará de acuerdo con el tema y con las sensaciones que el sonido le produzca a él en particular. No contamos con estudios fonéticos sobre la objetividad de estas posibles sensaciones, por lo que un sonido en el escritor y el comentarista puede no coincidir, por lo que sometemos nuestra interpretación a su consideración, de ustedes especialistas y lectores con pleno conocimiento del fenómeno poético.

#### **4.4. Aproximación al fenómeno poético de Pedro Correa Vásquez en “Notas Tétrico-telúricas” (Plagio), según T. Todorov.**

En *Asedio a la obra poética de Pedro Correa Vásquez*, sus autoras dicen:

***“Plagio viene a corroborar una vez más el ingenio creador del autor analizado. Es un libro que, por su originalidad, por sus recursos, por la unidad, por su contenido y estética dignifica las letras panameñas y nos pone ante un autor joven que ya no es promesa de ser un gran poeta, sino que ya es un hecho y que va a fortalecer las bases de la trascendencia de la poesía en Panamá” (16:48)***

Nos queda, pues, corroborar lo antes dicho bajo los postulados de Todorov.

**Plagio** es un texto poético ganador del concurso Ricardo Miró 1982. De este libro el jurado calificador enunció que poseía unidad, contenido y estética, a la vez que revelaba un ingenio creativo, donde la originalidad del poeta quedaba comprobada.

Son diversas las actitudes que plantea T. Todorov frente a un texto poético, pero entre las más sobresalientes están: La crítica evemerista, la crítica etiológica, la crítica esotérica y la crítica paradigmática (explicadas anteriormente).

- Al analizar, bajo la lupa de la crítica **evemerista**, el poema "Notas tétrico-telúricas", empezamos por decir que vida y obra del autor se dejan sentir a través del discurrir de sus versos.

**Notas tétrico-telúricas** es un poema cuya nostalgia se "siente" por su tema y por su semántica. Su creador nos va retratando el mundo antes de enfrentarnos a la muerte, para presentar ante nosotros lo que hemos hecho de ese mundo maravilloso que nos legó Dios. Son nuestras acciones las que acaban con la belleza y plenitud de la vida y ésta es única, especial, maravillosa.

La muerte es el juez que no podemos evadir; ella nos desnuda para presentarnos sin artificios ni adornos; nos desnuda y al sentirnos así, sentimos vergüenza de lo que somos y de lo que hemos hecho y desde luego no lo comprendemos. En síntesis, plantea el poeta, que no somos auténticos. Así lo plasma al decir:

***El paisaje  
país ajeno  
en vidrio  
es la negación de los frutos***

***Acaso seamos, sin saberlo, sólo injerto (7:14)***

Continúa el sentir nostálgico del vate al decir que en la vida escogemos lo que deseamos ser y lo que queremos hacer, pero con la muerte todos esos privilegios se pierden y sólo nos queda esperar ¿qué cosa?, ¿un milagro?.

Claro que sí. Y quizás la larga espera de ese milagro, será el que nos lleve al umbral donde todo comienza. Es así como nos dice:

***“El cuadro mostrará un ejército blanco  
junto al umbral de una puerta  
que es comienzo de lo mucho***

***Fue aquella la muchedumbre escogida  
que no escogió sus cantos” (7:14)***

Reflejan los versos de este poema la preocupación y misterio que tuvo siempre Correa Vásquez por el tema de la muerte, a la cual consideró, algunas veces, como una solución a los problemas; otras como una amiga bienhechora, otras como traicionera y vengativa.

- La cohesión producto de la organización en el poema “Notas tétrico-telúricas”. T. Todorov presenta como exigencia que el texto poético **sea muy organizado**, es decir existen las relaciones sistemáticas entre sus partes. Si



éstas se dan, el poema presentará cohesión, siendo una característica muy importante en el texto poético.

La relación sistemática que posee el poema se analizará en el plano temático. Todo el sentir de sus versos desarrolla el tema de la muerte; vista ésta como la antítesis de la vida, pues vida es belleza, es alegría; muerte es nostalgia, es tétrica; la tierra es tétrica pero únicamente frente a la despedida final.

Dios hizo el mundo maravilloso es el hombre quien con sus acciones lo destruye. El paraíso frente a la tierra. ¿Cielo contra tierra?

Veamos el plano temático a través de todo el poema.

#### **Notas tétrico-telúricas**

“1.

***Un poco antes de la muerte,  
la belleza es el sentido,  
es la plenitud de la forma.  
En esa micra, que es ya chispa,  
el otoño llueve un llanto.***

***Nada plasmará tanta tristeza,  
ni volverá el agua de los ríos.***

2.

***La desnudez de hojas xantófilas  
- que todo de desierto llenan  
- a la hora del crepúsculo -  
en algo altera su forma.  
Es esta la única alegría restante  
y el último baile  
de pigmentos ya idos.***

3.

**Tanto todo desolado,  
 ¿tuvo origen?  
 ¿Qué hubo aquí donde el negro  
 de arbustos desnudos  
 eclipsa?  
 ¿Y nosotros?**

**¿Desde dónde el mirar  
 si las atalayas nunca eran?  
 El paisaje,  
 país ajeno  
 en vidrio huerto,  
 Es la negación de los frutos.**

**Acaso seamos, sin saberlo, sólo injerto.**

4.

**El renacer no nace pronto.  
 El aleja los clorofilicos retoños.  
 Será el largo frío que congelará los viejos cuerpos  
 en espera del milagro.**

**El cuadro mostrará un ejército blanco  
 junto al umbral de una puerta  
 que es comienzo de lo mucho.**

**Fue aquella la muchedumbre escogida  
 que no escogió sus cantos."**

**(7:13-14)**

La cohesión desde el plano temático nos garantiza estar frente a un poema organizado.

- Otras de las características que presenta T. Todorov es que el poema se refiera a un **presente eterno**. Que el universo del poema esté en el plano de la intemporalidad.

El tema de la **muerte** que se desarrolla en “Notas tétrico-telúricas” es **intemporal** fuera del tiempo. Abarca el universo. Es decir, Correa Vázquez evoca un mundo y nos afirma que éste es un mundo verdadero; el que al final da lugar a empezar “otro”. Nos los presenta a través del hombre y de los hechos; existió un Paraíso en sus inicios y se perdió por causa de nosotros mismos. Así dice:

***“El cuadro mostrará un ejército blanco  
junto al umbral de una puerta  
que es comienzo de lo mucho.***

***Fue aquella la muchedumbre escogida  
Que no escogió sus cantos” (7:13)***

- T. Todorov habla de la tendencia oximorónica como parte de su postulado. En el poema “Notas tétrico–telúricas” se plantea claramente esta figura a través de la oposición Vida – muerte; alegría – tristeza; cielo – tierra.

Ejemplo:

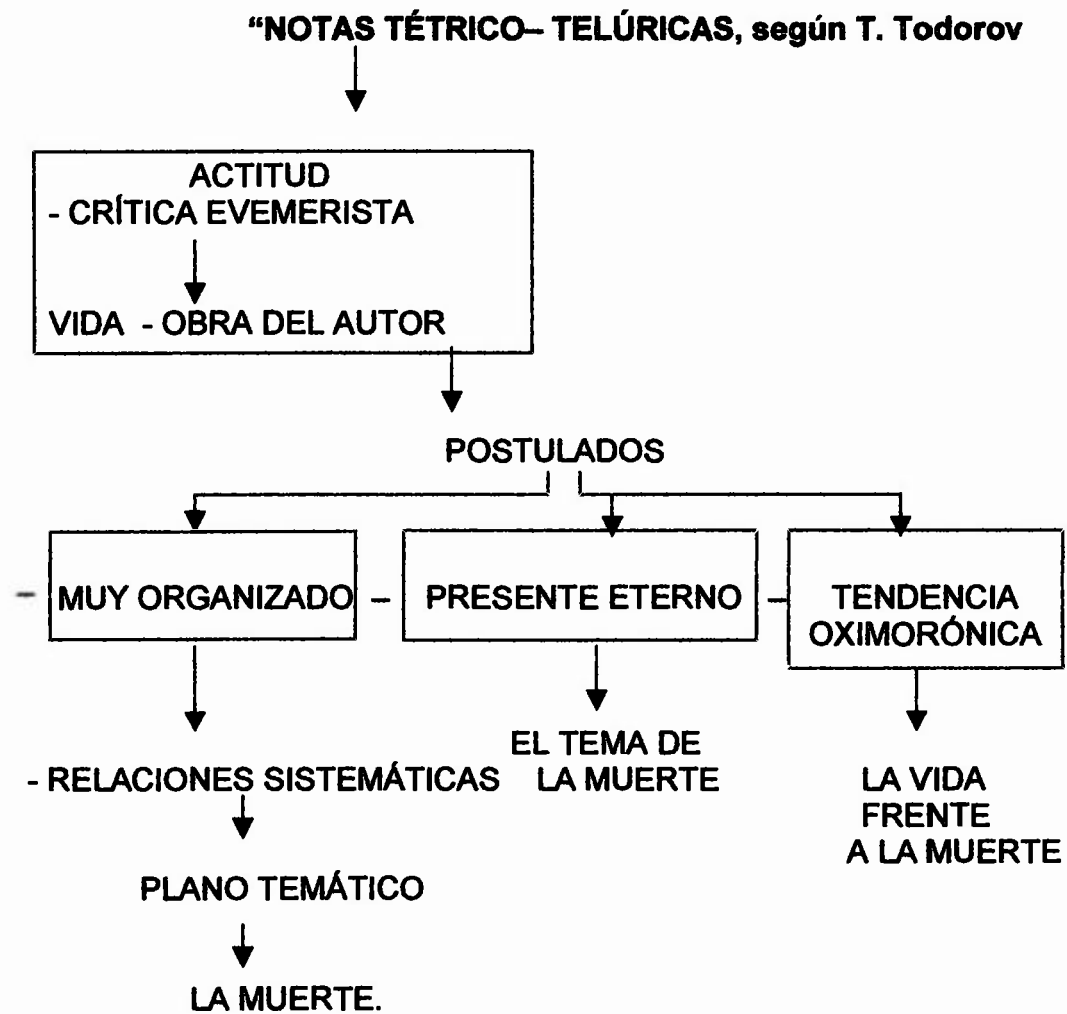
***“Un poco antes de la muerte,  
La belleza es el sentido,  
Es la plenitud de la forma”***

***“Fue aquella la muchedumbre escogida  
Que no escogió sus cantos”***

***“Nada plasmará tanta tristeza  
ni volverá el agua de los ríos” (7:13)***

**Notas tétrico-telúricas** cumple con las exigencias de este crítico cuando en su texto refleja el orden, la coherencia y la continuidad; características que garantizan que la poesía de Correa Vásquez merece el sitio de su ingenio creador.

Figura 4. Esquema sintético, según Todorov



Síntesis comparativa de ambos poemas: “*Notas tétrico-telúricas*”, **Plagio** y “*Esperanza cansa*”, **La canción del pordiosero**, a través de los postulados de R. Jakobson y T. Todorov :

- Las equivalencias dadas con base en las reiteraciones de las dos estructuras (fónicas y de apareamiento) evidencian la unidad, cohesión y permanencia del discurso poético de “*Esperanza cansa*”.
- Semánticamente, el mensaje poético de *Esperanza cansa* encierra la temática VIDA frente a la MUERTE y en medio la esperanza.
- En “*Notas tétrico–telúricas*”, también se evidencian la unidad, cohesión y permanencia, dadas, desde la organización del poema (relaciones sistemáticas), su presente eterno (la muerte) y su tendencia oximorónica (vida frente a la muerte).
- Encontramos que el mensaje poético de este poema se centra en el tema de la muerte, pero vista como antítesis de la vida.

Ambos poemas plasman la preocupación por el tema de la muerte, pues ésta es una constante a través de toda su obra; ella encierra, para Correa Vásquez, preocupación y misterio; la presentó algunas veces como salida a un problema; como amiga, en otras ocasiones; como traicionera y vengativa, en otras.

- Si se puede considerar que hay alguna diferencia en estos dos poemas es que R. Jakobson se va más a lo formal; T. Todorov lo hace más a lo intrínseco del poema.

Sin embargo, la consistencia poética de estos textos queda corroborada cuando a la luz de los principios de estos dos grandes críticos, ninguno de los poemas analizados carecen de las exigencias de unidad, cohesión y permanencia, aspectos que otorgan a su creador el título y sitio que actualmente goza en las letras panameñas e hispanoamericanas.

## **CONCLUSIONES**

**A través del estudio realizado concluimos:**

- 1. La obra poética de Pedro Correa Vásquez es una de las más férreas de la literatura panameña, demostrada a través del tiempo.**
- 2 La obra literaria de Pedro Correa Vásquez incluye poesía, cuento, ensayos periodísticos, crítica literaria, teatro, traducciones, etc.**
- 3 Dicha obra poética se caracteriza por tres etapas: la primera denominada Esbozando un estilo; la segunda Reafirmación de un estilo y la última llamada Consagración poética.**
- 4 En ambos poemas: “Notas tétrico – telúricas” y “La esperanza cansa” se cumplen las exigencias y principios de los dos lingüistas: R. Jakobson y T. Todorov, aspectos que garantizan así la permanencia, unidad y cohesión de dichas obras poéticas (Plagio y La Canción del pordiosero).**
- 5. Al estudiarse los dos poemas bajo lupas distintas, la diferencia encontrada es mínima, pues, si se puede decir que la haya, ésta se encuentra en que R Jakobson se va más a lo formal y T. Todorov lo hace más a lo intrínseco (contenido del poema).**

## **RECOMENDACIONES**

- A las nuevas generaciones de poetas y escritores, la figura literaria y el ser humano que fue Pedro Correa Vásquez
- Exaltar su obra poética como puntal fundamental que eleva las letras panameñas, para así ocupar un lugar digno en las letras hispanoamericanas.
- Hacer verdadera crítica literaria basada en argumentaciones sólidas como las exigencias de los distintos lingüistas como R. Jakobson, T. Todorov; Samuel Levin, etc.
- En el arte de hacer verso haya un verdadero conocimiento de lo que es poesía y, así, se les dé a las obras los premios que su consistencia artística, temática y novedosa se gane
- Realizar otros estudios sobre la obra literaria completa de Pedro Correa Vásquez (teatro, ensayos, traducciones, etc )
- A los estudiantes de la Escuela de Español la lectura de este trabajo investigativo como forma de profundización lingüística en el campo poético.



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. CORREA VÁSQUEZ, Pedro. **Cinco poemas de libertad**. Revista Lotería (Abril – mayo). Panamá. 1973.
2. CORREA VÁSQUEZ, Pedro **Punto crisis** Ediciones del T.E P. Panamá 1973.
3. CORREA VÁSQUEZ, Pedro. **Decálogo carnal comentarios**. Panamá. Imprenta Universitaria. 1973.
4. MIRÓ, Rodrigo. **Itinerario de la poesía en Panamá**. Editorial Universitaria. Panamá 1973.
5. CORREA VÁSQUEZ, Pedro **Principio de oscura sinfonía**. Editorial Universitaria. Panamá 1975
6. CORREA VÁSQUEZ, Pedro. **Rescate** Ediciones Taller. Panamá. 1982
7. CORREA VÁSQUEZ, Pedro. **Plagio**. Editorial Mariano Arosemena. Panamá. 1982.
8. CORREA VÁSQUEZ, Pedro **Los sueños ya perdidos** Editorial Cnso. Chitré. 1985.
9. CORREA VÁSQUEZ, Pedro. **El cerco de las ansias** Ediciones Formatolle. Panamá. 1990.
10. CORREA VÁSQUEZ, Pedro. **Mis versos de otros**. Editorial Mariano Arosemena. Panamá 1990
11. CORREA VÁSQUEZ, Pedro. **La canción del pordiosero**. Editorial Mariano Arosemena 1994.
12. LEVÍN, D.R. **Estructuras lingüísticas en la poesía** Madrid: Cátedra 1974
13. JAKOBSON, R. **Lingüística y poética**. Madrid: Cátedra. 1981.

- 14 BAUMGARTEM, A. G. **Reflexiones filosóficas acerca de la poesía.**  
Buenos Aires: Aguilar 1955.
15. KAYSER, W. **Interpretación y análisis de la obra literaria.** Madrid.  
Gredos. 1970.
16. HERNÁNDEZ, Sofía y Otros. **Asedio a la obra poética de Pedro Correa Vásquez.** Tesis para optar por la Licenciatura en Filosofía, Letras y Educación. Panamá. 1984.
- 17 TORRES, Rina. **Pedro Correa Vásquez: La poesía hecha persona.** Tesis para optar por el título de Licenciada en Humanidades con Especialización en Español Panamá 2000.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- **ARDILLA, Irina de Mis versos de otros de Pedro Correa Vásquez.**  
Revista Litera. Universidad de Panamá.
- **ALONSO, Rodolfo. Historias de la U.R.S.S. Talleres Gráficos Lumen.**  
Buenos Aires. 1970.
- **BAUMGARTEN, A.G. Reflexiones filosóficas acerca de la poesía.**  
Buenos Aires: Aguilar 1999.
- **CARR, José. Reseña sobre El cerco de las ansias.** En Tragaluz, Diario  
El Universal 23 de mayo 1999
- **CORREA VÁSQUEZ, Pedro. Punto crisis.** Panamá: Ediciones del Teatro  
Estudiantil Panameño. 1973.
- **CORREA VÁSQUEZ, Pedro Principio de oscura sinfonía.** Panamá:  
Editorial Universitaria. 1975.
- **CORREA VÁSQUEZ, Pedro. Revelaciones.** Panamá. Editora La Nación.  
1982.
- **CORREA VÁSQUEZ, Pedro. Fiesta: poemas de Ana Ajmátova.** Revista  
Litera (Agosto – septiembre). 1978
- **CORREA VÁSQUEZ, Pedro. El cerco de las ansias.** Panamá: Ediciones  
Formato 16. 1990.
- **CORREA VÁSQUEZ, Pedro. La canción del pordiosero.** Panamá.  
Editorial Mariano Arosemena. 1994.
- **CORREA VÁSQUEZ, Pedro Mis versos de otros.** Panamá: Editorial  
Mariano Arosemena. 1990.
- **CORREA VÁSQUEZ, Pedro Cosas de la creación.** Revista Litera.  
Universidad de Panamá. 1996.

- CORREA VÁSQUEZ, Pedro. **Plagio**. Editorial Mariano Arosemena. Panamá. 1982.
- DEL ROSARIO, Agustín. **De parte interesada**. Panamá: Editorial Universitaria. 1972
- ELIOT, T.S. **Función de la poesía y función de la crítica**. Barcelona: Seix Barral. 1968.
- HERNÁNDEZ, Sofía y Otros **Asedio a la obra poética de Pedro Correa Vásquez**. Tesis para optar por la Licenciatura en Filosofía, Letras y Educación. Panamá 1984.
- HIM, R. **Material de apoyo docente**. 2004.
- JAKOBSON, R. **Lingüística y poética**. Madrid: Cátedra 1981
- JAKOBSON, R. **Ensayos de poética**. México Fondo de Cultura Económico. 1977
- KAYSER, W. **Interpretación y análisis de la obra literaria**. Madrid: Gredos. 1970.
- LAMANA, Manuel **Existencialismo y literatura**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1967.
- LAVIERI, Ricardo. **La canción del pordiosero**. Revista Lotería Universidad de Panamá 1996
- LEVIN, S.R **Estructuras lingüísticas en la poesía**. Madrid: Cátedra 1974
- MARTÍNEZ, José de Jesús. **Medio siglo**. Costa Rica Ediciones 9 de enero. 1979.
- MIRÓ, Rodrigo **Itinerario de la poesía en Panamá**. Panamá: Editorial Universitaria 1973

- **MORALES, Ángel Luis. Introducción a la Literatura Hispanoamericana.**  
Río Piedras: Editorial Edil. 1974.
- **NERUDA, Pablo. Canto general.** Buenos Aires: Editorial Lozada. Sexta edición. 1977.
- **PAZ, Octavio. Corriente alterna. Siglo XXI.** México: Editores, S.A 1973
- **PFEIFFER, J. La poesía.** México: Fondo de Cultura Económico. 1996.
- **PÉREZ, Ramón. Historia Universal de la Literatura.** Barcelona: Editorial Sopena. 1974.
- **REVILLA, Ángel. Panamá literario actual.** Panamá: Artes Gráficas Virgilio. 1970
- **SARTRE, J.P. El escritor y su lenguaje.** Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. 1971.
- **SAINZ DE ROBLES, Francisco Carlos Diccionario de la Literatura.**  
Madrid Editorial Aguilar. 1982.
- **TODOROV, T. Los géneros del discurso.** Caracas: Monte Ávila. 1996.
- **TORRES, Rina Pedro Correa Vásquez: La poesía hecha persona** Tesis para optar por el título de Licenciada en Humanidades con Especialización en Español. Panamá 2000.